índice
de artes y letras

O 8 • NUM. 63 (XLII) MADRID, 30 DE MAYO 1953 PRECIO: 7 PTAS.

L PINTOR MAS CARO DE EUROPA Y AMERICA
Graham Sutherland
Jn paisajista que pinta las raíces, las espinas y s piedras, y deja los árboles para los jardineros»

LONDRES

a única vez que vi a Graham Suther- land fué hace cosa de un año, en una esta privada. Es hombre enjuto, y de cciones agudas. Parece una espina, na raíz, una piedra muy erosionada, cualquiera de las cosas que a él tanto gusta pintar; artísticamente, conven- mos en ello, Graham Sutherland es na mala persona.

Cuando me lo presentaron yo estaba n bajo la impresión de sus ilustracio- s a las «Poesías» de David Gascoigne.

—¿Por qué busca usted siempre el lado ieso de las cosas?—le pregunté.

—Malo o bueno, ¿qué más da?—me ntestó—. En el fondo, lo malo es tan ecesario como lo bueno.

La exposición de pinturas de Graham therland, que tiene lugar ahora en la ate Gallery de Londres, es muy inte- sante como muestra de un nuevo dia- olismo, más sencillo que el medieval, orque toma como demonio a la Natura- za misma.

Las 77 pinturas expuestas (dos tapi- s aparte) pueden dividirse en figuras y aisaje. De los paisajes, más de la mitad n espinas, cactus, raíces y piedras cu- osamente erosionadas. Todo ello, mos- ando, o bien su lado agudo (las espi- nas), o su aspecto inicial (las raíces), con preferencia al resto. A lo más que llega es a pintar unos troncos desnudos, seccionados de arriba a abajo, a fin de mostrar los jugos interiores y las nerva- turas de la madera.

Otros, más ambiguos, representan for- mas pilosas, llenas de aguijones o de aristas que no se sabe bien si son pai- saje o figura, y que el pintor titula, a pósito, de forma que no se sepa a cien- cia cierta lo que son.

Las figuras son igualmente turbias, y representan cosas mistas de columna y pico de ave, con base semejante a un pie humano, medio fajadas a manera de mo- mias, y medio seccionadas de forma que se vea su función interna. Es la figura humana asimilada a formas vitales espi- nosas y como mazorcas con la piel pre- sa en una primera capa de cristalización.

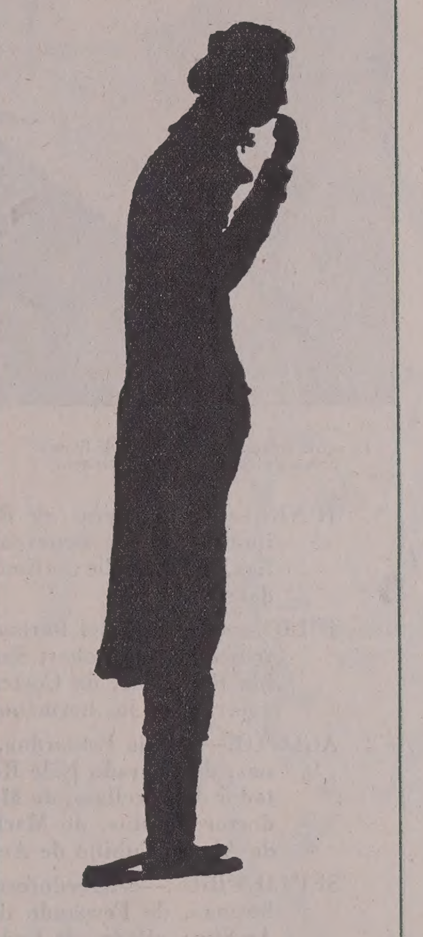
El ojo del pintor no es órgano repro- ductor de lo que se ve, sino revelador, y no importa lo que pinta, sino como pinta lo que se le antoje pintar.

De las figuras animales expuestas, las más concretas son una amantis, dos o tres saltamontes y un mono cinocéfalo, todos con un vago aire de monstruos ma- lévolos y justo lo bastante desleídos para no inspirar confianza en el espectador. De los saltamontes no tengo noticias, pero la amantis y el cinocéfalo fueron símbolos diabólicos en diversos pueblos y épocas.

(Continúa en la pág. siguiente)



Cactus, de Graham Sutherland



BENJAMIN CONSTANT

Carta del Director

«POR TERCERA VEZ»

El libro de Salvador Pérez Valiente, *Por tercera vez*, sume en perplejidad mi ánimo. ¿Por qué no ha merecido los honores del Premio «Adonais» de este año, en lugar de accésit? Me parece, con todos los respetos para Fernández Spencer, autor del premiado *Bajo la luz del día*, más coherente—con esa coherencia, congruencia interior que es signo de *unidad* espiritual, de *madurez* en el sentimiento—; más vigoroso e inteligente, en fin. Claro que este «por qué» nos metería de lleno en el problema de las afinidades electivas, las razones de compromiso del jurado, su juicio e independencia crítica, etc. Un etcétera larguísimo de examinar y someter a comentario aquí. Y soy, conste, de los que creen que cualquier jurado es honesto y justo en principio y por principio, mientras no se demuestre lo contrario, y a veces aún demostrándose aparentemente. En lo que no creo es en su infalibilidad. De manera ineludible uno está con lo que está, y el jurado, cualquier jurado, repito, está en *lo suyo*. Cuando este *lo suyo* coincide con *lo nuestro*, su elección nos parece acertada; cuando no, errónea. Y es lógico. En caso contrario, los papeles estarían invertidos. Habría en la vida una unanimidad infecunda y además... aburrida. ¿Qué sería de todos si todos en todo pensáramos, sintiéramos lo mismo o de manera semejante? Entristece pensarlo.

En el caso de *Por tercera vez*, estoy a favor suyo por lo que he sugerido antes. Las pasiones que el pequeño libro de versos *libera* son más las mías que las que pone de manifiesto el del dominicano Fernández Spencer. Más afines a mi propia manera de pensar y sentir, aunque en el tiempo, con mi género de vida o mi evolución espiritual, yo haya dejado atrás hace años la suerte de pesimismo desolado que la mayor parte de los poemas de Pérez Valiente, por no decir todos, transpiran. Pero ésta es otra cuestión. El también, creo, a la fecha, ha cambiado de norte su brújula, ha empastado su voz de nuevos acentos. Lo que nos importa hoy, ante el libro que tenemos entre las manos, es precisamente descubrir cómo lo que la poesía tiene de bueno es aquello que tiene de *humana*, en el sentido de expresión de un sentimiento no contaminado de conceptismo o voluntariedad, y cómo, sin embargo, un libro de versos es, en definitiva, lo que son sus ideas. ¿Cuándo un sentimiento vivo contiene y expresa una idea viva, comunicable, y al revés? He ahí el problema. Porque—Juan Ramón lo decía en esta misma Revista el mes pasado—la prosodia, la sintaxis y la ortografía, el profesoralismo no tienen nada que ver con lo poético verdadero. «La poesía se hace poetizando y el amor amando». Poetizar es, pues, la clave. Pero ¿qué es poetizar? Por lo pronto no forzar el sentimiento a sentir lo que no siente, a la palabra a cantar lo que no es trino puro, imperioso, brotado del corazón. Al poeta le está prohibida la mentira, por aderezada y compuesta que la dé a luz. Y no es mentira, para el poeta, aquello que es espontáneo, genuino y sincero en el momento de producirse, aunque deje de serlo dos minutos después. Si lo fué al nacer, sigue siendo una verdad poética, poesía verdadera. Mucha de esta verdad «estatus nacendi» es la que vemos en *Por tercera vez*; un libro intenso, de trabazón y ritmo interiores incandescentes, que denota pasiones comunicantes: vida. Los poemas de metro corto, acuñados con maestría insólita, por el quiebro en el verso y la naturalidad en la composición, son a juicio del que escribe los más digno de loa. Ponen de manifiesto un acento y un modo de construir muy personales. Hacen de los poemas de Salvador Pérez Valiente *la poesía* de Salvador Pérez Valiente. ¿Está claro?

Las cien otras notas que podrían escribirse a propósito de este librillo, como de cualquier otro, no caben aquí. El lector sabe que una cosa es la crítica literaria y algo muy distinto esta columna. Aquí hacemos más examen *en función de....* sociología. Aunque ¿qué es la crítica literaria?

(Viene de la pág. anterior)

Fundamentalmente, Graham Sutherland es, creo yo, un paisajista; el paisaje fué siempre la obsesión de los pintores ingleses. No existe ningún dogma referente al paisaje, y tan paisaje es un bosque como cada una de las infinitas partes que lo componen. Así, Sutherland pinta las raíces, las espinas y las piedras, y deja los árboles para los jardineros. Es lo que dijo Henri Michaux: que los chinos consideran la raíz más «natural» que el tronco, y existe toda una estética que concede a los poderes generadores más importancia que a la cosa generada.

Y no se puede decir tampoco que Graham Sutherland sea un pintor «abstracto», porque, en lugar de descuidar la forma precisa de las cosas para tratar de interpretarlas, las dibuja con una exactitud literal en busca de esa misma interpretación; unas veces la consigue y otras no.

Sus cuadros religiosos son, a mi modo de ver, el centro mismo de la exposición. «Cuando planeaba mi crucifixión —dice Sutherland—andaba preocupadísimo estudiando espinas y heridas de espinas, y de aquí tantos estudios de cactus y zarzas.» Esto me recuerda los célebres cuadros diabólicos medievales, en que el pintor mezclaba a propósito símbolos blasfemos en la composición sacra.

Estos cuadros («Crucifixión», «Magdalena» y «Descendimiento») están pintados con colores apagados: grises acuosos, malvas oscurísimos, y blancos sucios. Hay un «Cristo con la Cruz a cuestas», todo él a base de hollín y azul muy oscuro con una gota de rojo muy vivo cayendo de la cabeza de Jesús.

En los demás cuadros predomina un colorido vivísimo, de amarillos claros, verdes limón y una gama infinita de rojos que varía sin cesar.

Quedan tres cuadros que me llamaron particularmente la atención. Uno de ellos titulado «Los orígenes de la Tierra», que aunque no me parezca nada del otro jueves, he reproducido aquí por lo que tiene de característico. En él está todo Sutherland: monsruos prehistóricos mostrando los dientes («raíces y espinas»), figuras ambiguas, a modo de fetos sin desarrollar, y una mezcolanza de símbolos de fecundidad, con una hoz campando aislada en el fondo; todo ello pintado con lo que a mí me parecieron blancos coloreados.

Los otros dos son simples retratos, magistrales, pero simples (=genio), el uno de Sommerset Maugham y el otro de Lord Beaverbrook, dos de las personalidades más malignas de lo que va de siglo. Maugham, pintado por Sutherland, sentado, con los brazos cruzados y una sonrisa maligna y serena, está justo como él es cuando oye hablar a alguien. La sonrisa de Maugam es la misma que me dedicó cuando me le presentaron el año pasado en la exposición de un pintor austríaco llamado Egon, que también le pintó.

—¿Le gusta la conversación aguda, Mr. Maugham?—le pregunté.

—Sí—me contestó—; pero con té y pastas.

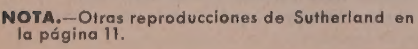
Y volvió a sonreir, igual que si fuese yo quien había dicho aquello y él quien lo había escuchado.

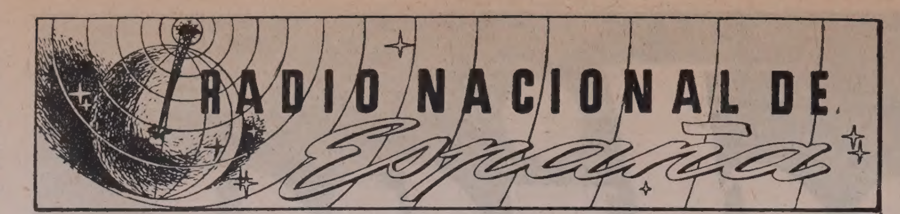
En toda la pintura de Sutherland se ve una especie de amor místico hacia la materia: lo que pinta, con qué lo pinta y sobre qué lo pinta le merecen idéntico interés. Hay dibujos sobre papel, sobre tabla, pinturas sobre lienzo, dos tapices, esculturas fuera de catálogo, ilustraciones de poemas (como las que hizo para el libro de David Gascoigne, que, en cierto modo, es un poeta místico hermético y avieso) y una curiosa colección de osamentas de peces raros y de piedras erosionadas, recogidas por él en diversas playas.

Sutherland representa un movimiento artístico opuesto al de Moore, el escultor. Moore, que también expone ahora en Londres, se interesa por la forma humana, y la estiliza, la interpreta, y cuando reproduce cosas, es para humanizarlas. Sutherland, al revés, «naturaliza» las formas humanas, haciéndolas mudas y crueles. Ambas posturas, en cierto modo, se complementan.

Los que entienden afirman que esta exposición muestra más humanidad que las precedentes; a mí lo único que me muestra es que Graham Sutherland es capaz de pintar como quiera y sobre la materia que quiera, pero jamás «humanamente», porque él, artísticamente, es una mala persona.

JESÚS PARDO.


NOTA.—Otras reproducciones de Sutherland en la página 11.




La actriz cinematográfica Maruchi Fresno, primera actriz de Radio Nacional.

Onda de 293,5 metros, equivalente a 1.022 kilociclos.

EL TEATRO INVISIBLE

de Radio Nacional de España, continuando su ciclo de teatro universal ofrecerá en lo sucesivo:

JUNIO.—«La heredera», de Ruth y Augustus Goetz; «La noche iluminada», de Benavente; «El sombrero de paja de Italia», de Labiche; «Emiliano Zapata», de Mauricio Magdaleno.

JULIO.—«Más allá del horizonte», de O'Neill; «El bosque petrificado», de Robert Sherwood; «Los caballeros de la Tabla Redonda», de Cocteau; «El hombre que murió en la guerra», de los hermanos Machado.

AGOSTO.—«María Estuardo», de Schiller; «El pacto de Cristina», de Conrado Nalé Roxlo; «Viva lo imposible o el contador de estrellas», de Mihura y Calvo Sotelo; «La vida del doctor Fausto», de Marlowe; «Las muñecas de Marcela», de Alvaro Cubillo de Aragón.

SEPTIEMBRE.—«Acreedores», de Augusto Strindberg; «La Celestina», de Fernando de Rojas; «El alma en pena», de An-Sky; «Pedro de Urdemalas», de Cervantes.

OCTUBRE.—«Las tres hermanas», de Chéjov; «Cara de plata», de Valle-Inclán; «El libro de Cristóbal Colón», de Paul Claudel; «Hombres y ratones», de John Steinbeck; «Medea», de Eurípides.

NOVIEMBRE.—*Ciclo de don Juan*: («El burlador de Sevilla», de Tirso de Molina; «No hay plano que no se cumpla», de Antonio Zamora; «Don Juan», de Molière; «Don Juan Tenorio», de Zorrilla; «Don Juan», de Puschkin; «Don Juan de Mañara», de los hermanos Machado; «El hombre y sus fantasmas», de Lenormand.)—«La soñadora», de Elmecer Rice; «El momento de tu vida», de Saroyan; «Fedra», de Unamuno; «Bajo el puente», de Maxwell Anderson.

DICIEMBRE.—«La vida que te di», de Pirandello; «La vida es sueño», de Calderón; «Hamlet», de Shakespeare; «El pájaro azul», de Maeterlinck.

★

Interpretación: CUADRO DE ACTORES de la Emisora, con su primera actriz extraordinaria MARUCHI FRESNO, y la colaboración especial de ANA MARISCAL, MARIA JESUS VALDES, ENRIQUE A. DIOSDADO, ADOLFO MARSILLACH, FERNANDO REY, JOSE MARIA SEOANE y otras figuras representativas de la escena.

Dirección: JUAN GUERRERO ZAMORA.



Escuche todos los domingos y festividades, a las once de la noche, y todos los jueves, a las cuatro menos cuarto de la tarde, el TEATRO INVISIBLE de RADIO NACIONAL DE ESPAÑA.

En onda de 293,5 metros, equivalente a 1.022 kilociclos.

CINCUENTA AÑOS DE UNA REVISTA DE ARTE

Una publicación de arte es, en est país y en cualquier otro, una de las empresas más difíciles con que se puede enfrentar un editor. No deja, por tanto, de causar cierta impresión la cincuentena de años que acaba de cumplir "The Burlington Magazine". El número de marzo del corriente año, que hemos recibido, es un cuaderno conmemorativo. Durante este medio siglo de vida "The Burlington Magazine" ha sabido mantener el mismo tono riguroso y científico —evidentemente conservador, pero sin adoptar ninguna clase de posturas extremosas—: La revista comenzó a publicarse en 1903, y desde entonces, con el paso del tiempo, se han ido turnando diversos editores. El actual es Benedict Nicolson, que se asesora de un Consejo Consultivo en el que figuran nombres de solvencia indudable. Baste decir que durante estos "sus primeros cincuenta años" han formado parte de dicho Consejo personalidades como Bernardo Berenson y Roger Fry. Y un dato curioso: el año 1903 "The Burlington Magazine" se vendía al precio de dos chelines y medio. Su precio actual es de siete y medio.

Este número conmemorativo, que hace el 600 de los publicados, contiene un importante estudio de Johannes Wilde sobre "Michelangelo and Leonardo". Otro artículo que tiene interés, aunque est vez permanezca limitado casi por completo al marco nacional, es el de Nikolaus Pevsner sobre "Colonel Gillum and the Pre-Raphaelists".

Hermann Voss aporta datos y puntos de vista inéditos sobre la pintura francesa del siglo XVIII en su trabajo "François Boucher's Early Development". Para Voss, Boucher ocupa en la Francia dieciochesca un lugar similar al de Tiepolo en Italia. Enriquece su estudio una copiosa y convincente documentación gráfica.

La revista tiene además otras secciones fijas, dentro del método característicamente británico. En el apartado de "Noticias" pueden leerse tres interesantes notas sobre "Un retrato de Gentile Bellini recién descubierto", "Dos estudios de niños por Andrea del Sarto" y "Dos cartas de Turner a míster Dobree, sin publicar".

Este número 600 consta de 116 páginas.

CORRESPONSALES DE VENTA EN EL EXTRANJERO

FRANCIA

Librairie Kléber
Unión d'Editeur Latins
24-26 Avenue Kléber
París XVI

★

PORTUGAL

Agencia Internacional 119
Rua de San Nicolau
Apartado 373
Lisboa

★

CENTROAMERICA

E.D.E.S. (Ediciones Españolas)
Diriamba (Nicaragua)

★

SURAMERICA

Distribuidora Uruguaya de Publicaciones
Constitución, 2144
Montevideo

Avenida Higuerotes, 29/0
José Ramón Medina
El Cementerio
Caracas (Venezuela)

LAUSANNE

BENJAMIN CONSTANT O EL INTELECTUAL

PROPOSITO DE LA PUBLICACION DE LOS "DIARIOS INTIMOS"

Constant, "vagabundo afectivo"

Por MICHEL LOGOZ

En 1950. M. Alfred Roulin, de Lausa-, entregó a la «Nouvelle Révue Fran-se» un relato de Benjamin Constant, ulado «Cecilia», y que hasta entonces bía permanecido inédito. en poder de descendiente del gran escritor.

En su introducción, Roulin precisaba: ecilia no es sólo un documento del ma- interés autobiográfico. Este relato, brio, breve y variado, animado en una sión viva y cambiante, tiene también indiscutible mérito literario.»

«Cecilia» es el relato de los amores de njamin Constant, divididos entre Car- a de Hardenberg y madame de Staël. nos amores inconstantes, profundos, itados e impacientes. El retrato de ma- me de Staël, contenido en este libro, nstituye por sí solo una página memo- ble de la Historia literaria: «... Esta- en los veintisiete años. De estatura ás bien pequeña que grande y dema- ado fuerte para ser esbelta, rasgos irre- ulares y demasiado pronunciados, un lor de piel poco agradable, los ojos más llos del mundo, brazos muy bonitos, anos un poco grandes, pero de una ancura deslumbrante; una garganta so- rbia, movimientos demasiado rápidos actitudes demasiado masculinas, un mbre de voz muy dulce y que en los omentos de emoción se quebraba de na forma singularmente conmovedora... odo esto formaba un conjunto que a imera vista impresionaba desfavorable- ente, pero que cuando madame de Mal- ée (madame de Staël) hablaba y se ani- aba adquiría una seducción irresisti- le.»

La «diaison» de madame de Staël y enjamín Constant era objeto de ince- antes disputas. Cuando estaba junto a ermana, el escritor no soñaba más que hallar una felicidad apacible, con una ujer dulce y abnegada. Cuando estaba jos de ella... «renegaba de todas las uejas que había podido formular con- a ella». Esta incoherencia de senti- ientos le desgarraba, y él mismo se adelantó a sus críticos al expresar el siguiente juicio: «Con esta funesta inconstancia no es sorprendente que me acusen de hipocresía.»

Autógrafo de Constant

Sainte-Beauve no dejó de decirlo; sólo ve en Constant «un edificio público, desprovisto en el fondo de principio y de fundamentos». En su introducción a las «Cartas de madame de Staël a madame Récamier», que acaba de publicar, F. Beau de Moménie no vacila en describir a Benjamin Constant como un hombre más apegado a la fortuna de Germana de Staël que a sus sentimientos.

Con más gusto daríamos la razón a madame Michèle Leileu, que, hablando del carácter de Constante, lo califca de «vagabundo afectivo». En realidad, ese impulso de huir que asalta a Constant cuando se encuentra junto a la mujer a quien querría amar merecería otros juicios más detenidos. Sólo este sentimiento persistirá en todas sus obras. La presencia de una mujer amada provoca el recuerdo y la nostalgia de la que está ausente. Reunido con ésta, su único pensamiento es para la que acaba de abandonar.

En 1952 los «Diarios intimos» de Constant fueron publicados por primera vez en una edición definitiva con muchos escritos inéditos, un índice y notas. Esto dió a todo el mundo una nueva oportunidad de afirmar sus simpatías o de denunciar la falta de sensibilidad y el despego afectivo del autor de «Adolfo». El examen siempre atento que Constant emplea cuando quiere comprender las cosas, las pruebas que aporta, hacen de los «Diarios intimos» una lectura apasionante. Por fin tenemos ante nosotros la vida de este hombre, cuya adaptación social fué difícil; su vida amorosa, inexplicable.

Hará bien quien después de examinar todos estos escritos inéditos vuelva a leer «Adolfo» y el «Cuaderno rojo».

En un «Aviso al lector» de la reedición de estos escritos, Robert de Traz subraya con energía y justicia los orígenes de Constant, insistiendo sobre su afición al análisis psicológico y la curiosidad tan atenta a las cosas del alma que se encuentra en toda la Suiza latina. Benjamin Constant, Amiel y Eduardo Rod son los ejemplos más duraderos.

Se sabe ahora que la Eleonora de «Adolfo» era en realidad en la vida de Constant Anna Lindsay. Durante mucho tiempo se ha vacilado en creer que se tratase de madame de Charrière, una de sus confidentes más íntimas, una mujer de gusto refinado y fuertes pasiones, quien inspiró a Constant esta obra maestra. El relato de esta mujer seducida, que no estaba ya en su primera juventud, mientras que su amante lo estaba; que abandona por él sus privilegios, su riqueza y sus relaciones sociales, sigue siendo de una gran fuerza. El amor para el que ella vivirá exclusivamente le hará preferir la muerte cuando comprende que tendrá que pensar en renunciar a él. En toda la obra de Constant se encuentra esta elección penosa, difícil, vacilante. Los «Diarios intimos» no son en gran parte más que cuadernos de notas donde todo está expresado tan brevemente que no nos queda nada extraño al espíritu de Constant. He aquí algo que inquietará a sus contradictores. La imagen de Constant, el hombre, asusta a los que buscan en la literatura las mentiras de sus verdaderos sentimientos.

Lausana, 1953.

El escritor, el amante y el político

Por FERNANDO-GUILLERMO DE CASTRO

SON las cuatro de la madrugada y debería acostarme, en vez de escribir; pero no puedo...» Así comienza una de las cartas que Benjamín Constant escribió a madame Recamier. Son lás cuatro de la madrugada y debería acostarme, en vez de escribir; pero no puedo, pienso, parafraseando la frase de la carta. He comprometido un trabajo sobre Constant y, tras dos días enteros de relecturas, me he pasado la noche tomando notas. La figura de Benjamín Constant ha ahuyentado de mis ojos el sueño, lo ha espantado como si se tratase de una bandada de pájaros negros, y me ha dejado despierto, vivos los nervios de una honda preocupación. ¿Por qué?



Retrato de Constant, por Lecoultre

Desde hace tanto tiempo que no mentiría si dijese que desde siempre, la figura de Constant mantiene en mí una perenne curiosidad, que, en vez de apagarse o amortiguarse conforme aumentan mis conocimientos, por el contrario, dicha curiosidad se convierte día a día en una preocupación dominante entre mis otras preocupaciones intelectuales, como siguiendo un proceso de apasionamiento. A sus obras, a su vida debo buena parte de la poca o mucha luz que puedan esconder mis ideas sobre el amor, y principalmente, una clara y difícil diferenciación entre los tipos humanos del político y el intelectual. Hace tiempo que estoy tentado de proponerme a escribir sobre él; pero hasta esta noche que ya es día no he podido decidirme; al fin, me he decidido, presa de un vértigo doloroso. Acaso no debiera decir nada todavía sobre Constant. Sin embargo, la pluma está sobre la cuartilla y la petición de este trabajo me ha llegado inesperadamente y con prisas.

Voy a reducirme—harto atrevimiento después de todo—a hablar sobre el novelista y el hombre; es decir, comentaré solo una de sus obras y, luego trataré de esbozar su figura humana, que se me antoja arquetípica del intelectual, de ahí el título que hemos elegido.

Hasta el año pasado se ignoraba que hubiera escrito otra novela más que «Adolfo». No obtante, fué descubierto un original desconocido en Bruselas, que acaba de ser publicado en París por sus descendientes. No he podido leer aún esta segunda novela, creo que inconclusa. ¿La escribió durante su estancia en Bélgica, después de la batalla de Waterloo? En este caso sería posterior al «Adolfo» y bien podría guardar una íntima relación con su amor por Madame Recamier. ¿No escribió aquella gracias a Madame de Stäel? En cuanto al novelista se refiere casi resulta imponsible suponer que le pueda haber añadido algo de interés. Nada le faltaba a este novelista de una sola novela.

No es fácil comentar hoy el «Adolfo» ...¡se han dicho tantas cosas! Recordaremos que es la segunda gran novela psicológica aparecida en la literatura (la primera lo fué «La Princesa de Cléves», de Madame de La Fayette, en 1678), por lo que debemos considerar a Benjamín Constant como una de las principales raíces del árbol gigantesco que es la novela moderna. No insistiremos, acerca del extraordinario análisis psicológico que constituye, ni tampoco haría falta que dijésemos que el «Adolfo» es uno de los más certeros estudios que se han escrito sobre el amor, una de las más ejemplares y afamadas novelas amatorias de todos los tiempos.

Bajo tres aspectos cabría estudiarse la personalidad de este hombre extraordinario: el escritor, el amante y el po-

lítico. Cada uno sería como una vista parcial de un mismo paisaje; tres vistas conseguidas desde los tres puntos de observación elegidos por el espectador.

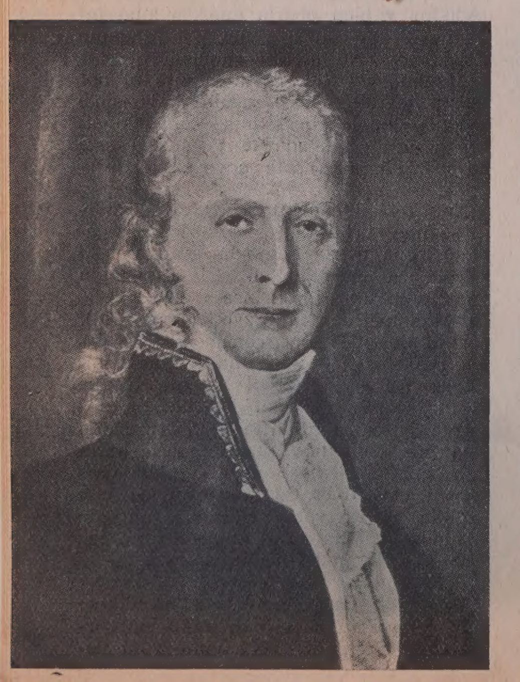
Nos interesan ahora los aspectos que ofrece Benjamín Constant como amante y hombre político. Y al tratar de él como amante, es imposible no referirnos al escritor. Igualmente nos ocurrirá cuando queramos observarle como político, y entonces habremos de recordar también al amante la unidad fatal del hombre es resaltada en este caso por su condición de intelectual típico, ejemplar.

«...no se apoderaba de las ideas de las mujeres. Era demasiado inteligente para eso. Pero como las amaba, pensaba por ellas, y de la manera que ellas lo deseaban...» Este juicio de Anatole France me parece acertadísimo. Se ha acusado a Constant de frívolo y caprichoso en amor; se ha querido ver en sus relaciones con Madame de Stäel una simple atracción intelectual, dilatada en otros sentidos por comodidad. Conviene tenerlo «todo» a mano, para que no precise uno levantarse en busca de algo que guardamos en otro lugar, más o menos distante; pero distante del lugar donde nos solemos sentar... Los que han visto de manera tan pueril sus íntimas y largas relaciones con Madame de Stäel, es indudable que suponían una superioridad intelectual de Germana Necker sobre Benjamín. No pretendemos rebajar ni un milímetro la grandeza de la baronesa de Stäel, lo que no nos impide afirmar que si clara era su inteligencia, muy por encima medimos la del amante. No es difícil reconocerlo así analizando sus obras respectivas. Es cierto que en algunos momentos, Constant da la sensación de actuar influído por la vanidosa hija de Necker. Es en esos momentos cuando nos promueve una sonrisa de regocijo el penetrante juicio de Anatole France.

Hemos llamado vanidosa a madame de Stäel, hemos querido calificarla y nadie deberá tomar el calificativo en sentido de ataque o insulto. Por Sainte Beuve sabemos que a la muerte del barón de Stäel, Benjamín quiso casarse con Germana. «Ella rehusa, o al menos impone por condición no cambiar de nombre...» ¿Cabe mayor vanidad? Es indudable el disgusto que tal reacción debió producir en el amante; aquello fué un duro golpe del que ya se resentiría siempre el amor de Constant. Si propuso casarse a Germana tras bastantes años de total intimidad, ¿no es una prueba suficiente de la sinceridad de su amor?

En junio de 1808 se casó Benjamín Constant en Brevans; pero no con madame de Stäel, sino con Charlotte de Hardenberg, una discreta muchacha alemana, cuñada del primer ministro del rey de Westfalia. Charlotte representó un descanso en la vida sentimental de su marido; descanso al principio y al final. En el mes de febrero, su tía la condesa de Nassau, le había escrito, enumerándole las ventajas del celibato y él le contestó en una carta: «Yo no comparto, sin embargo, vuestros elogios al celibato. Hoy que la sociedad me aburre lo suficiente para que me sea penoso buscar en el exterior lo que ya no me causa agrado, no puedo creer que la

Uno de los pocos retratos que se conocen del escritor-diplomático



soledad de un solterón sea algo dulce...» Los primeros años de matrimonio, Benjamín los pasó trabajando bastante en Suiza y Alemania, sin hacer apenas vida de sociedad. Y en cuanto retornó a ella —París, 1814, Luis XVIII Rey de Francia por la gracia de las potencias aliadas—, se enamoró de madame Recamier.

Se puede decir que esta pasión «de vino con retraso», porque desde hace mucho tiempo trataba a madame Recamier, íntima amiga de la baronesa de Stäel. Le asaltó de pronto el amor, cuando madame Recamier le llamó de parte de Carolina Murat, para que representase al Rey de Nápoles en el Congreso de Viena, lo que no se llevó a efecto. Instalada de nuevo en París en 1814, madame Recamier se halla en el mayor esplendor de su existencia: recibe a todo el mundo importante en su salón y es cortejeada por todas las celebridades del día, hasta por el victorioso duque de Wellington. Constant tiene cuarenta y siete años y ella treinta y siete. Gozando de una absoluta libertad sentimental, contempló con ojos nuevos la belleza de aquella mujer, amiga suya desde hacía catorce años. En verdad, la hermosura y la gracia espiritual de madame Recamier merecían aquel amor; ella inspiró una de las más bellas colecciones de cartas amorosas, donde se registra con detalle todo el proceso sentimental de Benjamín.

Este escribe en su diario íntimo: «...tengo que vérmelas con una verdadera coqueta, pero me impulsa el encanto de la dificultad que debo de vencer». Madame Recamier era una terrible y deliciosa coqueta, y el amor de Constant era mental principalmente, lo que lo hacía más doloroso por apasionado. El amor de un auténtico intelectual siempre resultará más avasallador que el amor de un individuo cualquiera, aunque se manifieste de forma menos violenta. Además, él debía tener idea del misterio sexual de madame Recamier, lo que, sin duda, actuaba como excelente y añadido excitante sobre sus sentimientos. No obstante, parece seguro que no consiguió desvelar el misterio, que ha pasado después a la historia. Desde Bélgica y Londres llegan las últimas cartas de Benjamín a esta Julieta. Y entre las brumas de Londres debió de desaparecer el amor no correspondido que se llevó Constant.

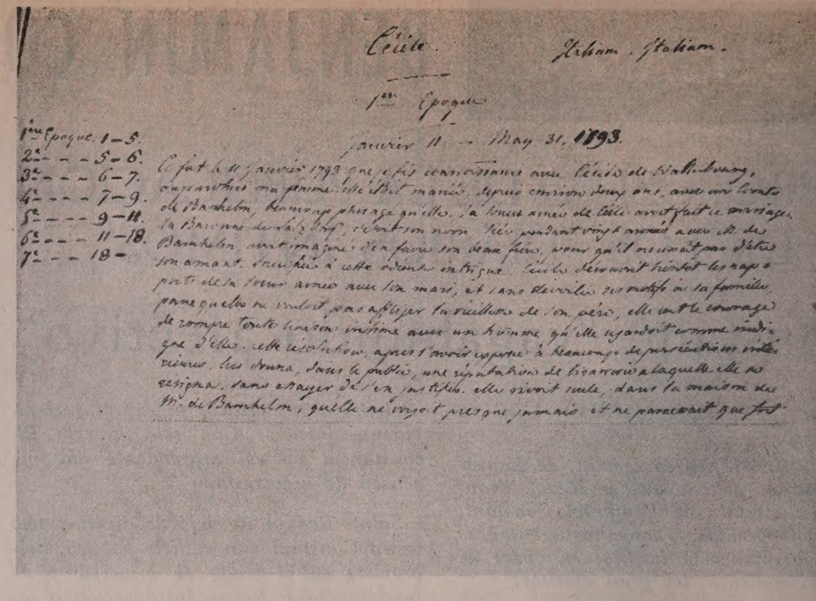
En su vida existen más mujeres que estas tres, de las que no hemos ocupado con la mayor brevedad posible; pero madame de Stäel, Charlotte de Hardenbeg y madame Recamier sirven para mostrárnoslo como amante. Si bien, aparte de los testimonios de sus cartas y de su diario, es el «Adolfo» quien nos lo da a conocer con mayor profundidad.

El hombre que escribió esta novela tuvo que ser típico y auténtico intelectual; primero, para escribirlo, y, luego, para sentir el amor que nos cuenta. El es quien acierta a definir por primera vez el amor como un eterno presente: eterno porque parece que nos dominó siempre, eterno también porque nos antoja imposible que su llama se extinga algún día.

Benjamín Constant destruye el amor en «Adoifo», porque su personaje siente perdida su libertad por culpa de este amor. ¡Apasionante y fatal problema el de la lucha entre el amor y la libertad! Aquí es donde realiza lo más acabado de su estudio, donde utiliza la mejor penetración psicológica, donde consigue los capítulos más subyugantes. Se detiene y examina la gravedad de la crisis amorosa que provoca el sentimiento de la libertad perdida, que, trágicamente, aparece como la libertad posible. Surge la muerte y, como verdad fugaz que atraviesa el alma, ilumina el amor que es un poco la muerte de «Adolfo», ilumina el amor que no ha muerto, para demostrar después la ausencia de esa libertad que creía posible, perdida y recuperable; pero el amor es ya el recuerdo más vivo de la amada muerta. Adolfo lo ha perdido todo, el amor, y su libertad no existe... «libre era, en efecto; ya no era amado; ya era extraño a todos»... dice su personaje. Y un poco antes: «...iba a vivir sin ella en este desierto del mundo, que tantas veces había anhelado cruzar independientemente».

La libertad del hombre consiste en una dolorosa soledad en el mundo y en el corazón.

Se ha comentado demasiado la facilidad de olvido que poseía Benjamín, su ingratitud. ¿No fué capaz de abandonar sin motivo justificado alguno a madame de Stäel, una mujer de su calidad, que lo quiso con locura? Recordemos también que se ha dicho que fué incapaz de sentir un verdadero amor. El «Adolfo» constituye la mejor respuesta, la más incontestable demostración de una realidad muy distinta. ¡Qué pocos hombres han sabido recordar un amor con tal patetismo como él recordó el suyo con la baronesa de Stäel!



Cécile.

1re Époque
1.
Janvier 11 — May 31, 1793.

1re Époque 1–5.
2e – – – 5–6.
3e – – – 6–7.
4e – – – 7–9.
5e – – – 9–11.
6e – – – 11–18.
7e – – – 18–

Ce fut le 11 janvier 1793 que je fis connaissance avec Cécile de Walterbourg, aujourd'hui ma femme. Elle était mariée, depuis environ deux ans, avec un comte de Barnhelm, beaucoup plus âgé qu'elle. La sœur aînée de Cécile avait fait ce mariage. La Baronne de [illegible], c'était son nom, liée pendant vingt années avec M. de Barnhelm, avait imaginé d'en faire son beau-frère, pour qu'il ne cessât pas d'être son amant. Sacrifiée à cette odieuse intrigue, Cécile découvrit bientôt les rapports de sa sœur aînée avec son mari, et sans dévoiler ses motifs à sa famille, parce qu'elle ne voulait pas affliger la vieillesse de son père, elle eut le courage de rompre toute liaison intime avec un homme qu'elle regardait comme indigne d'elle. Cette résolution, après l'avoir exposée à beaucoup de persécutions intérieures, lui donna, dans le public, une réputation de bizarrerie à laquelle elle se résigna, sans essayer de s'en justifier. Elle vivait seule, dans la maison de M. de Barnhelm, qu'elle ne voyait presque jamais et ne paraissait que fort

Otro autógrafo de Constant

El sentimiento trágico del escritor queda bien al descubierto con la interpretación ética con que «vive» la existencia de los personajes de su novela ¡Qué fácil habría sido caer en un vulgar erotismo! El tema parece conducir naturalmente a él. Sin embargo, no se encuentra un solo pasaje erótico en «Adolfo» ¿Cómo imaginar, pues, a este escritor, a este hombre frívolo, desapasionado, inmoral, lo que habría implicado un espíritu superficial, una pequeñez de alma? Resulta imposible, tanto como admitir que César fué un invertido sexual.

En cuanto a su comportamiento político, se le formulan a Benjamín Constant casi las mismas acusaciones que como amante. Se quiere demostrar su versatilidad política porque fué jacobino y, después, partidario del general Bonaparte, hasta que éste se hizo primer Cónsul. Porque durante todo el Imperio militó en la oposición y de republicano se convirtió en monárquico constitucionalista. Y sobre todo, porque durante los últimos meses de la isla de Elba se comportó como el más encarnizado enemigo de Napoleón para pasarse a las filas del Emperador a su primera invitación y ser consejero de estado en el imperio de los Cien Días.

Nos vamos a fijar en este último cambio, que parece el más brusco e insólito, y por el que el político Eduardo Herriot le ha llamado *jugador* político. Este cambio, mejor quiebro de su conducta, nos va a permitir el rápido estudio de su aspecto como hombre político.

Constant amaba la libertad del hombre por encima de todas las cosas. Por la libertad participó en la Revolución y se hizo jacobino; pero la Revolución degeneró en el terror, donde no cabía libertad alguna. Tras el suicidio del sabio Condorcet, comentó entristecido, con asco: «¡Tantos talentos asesinados por los hombres más cobardes y más bestiales!» La violencia y la arbitrariedad revolucionaria habían puesto en peligro las conquistas de la República y los acontecimientos favorecían a los grupos monárquicos. Aunque la Monarquía tampoco ofrecía ninguna solución, ya que se anunciaba absoluta por boca del propio Luis XVIII desde Verona, con la supresión de las libertades y el castigo de los revolucionarios. Los primeros brotes reaccionarios en el mediodía y en Lyon habían resultado vulgares actos criminales, animados del mismo salvajismo que el de sus enemigos. Por eso el general Bonaparte se ofrecía como la mejor solución: él garantizaría la libertad con el orden, impondría el respeto a la Constitución del año III. Constant se trasladó a Saint Cloud y allí presenció lleno de alegría el golpe de estado del 18 de brumario. Constituído el Tribunado del Consulado—órgano para la discusión de las leyes emanadas de un órgano legislativo que gozaba de voto y carecía de voz—Constant fué designado miembro del mismo. Y en su primera intervención, Benjamín lanzó el primer ataque c dirigió en público contra Bonaparte; quejó de que al Tribunado se le ha privado del tiempo suficiente para ej citar convenientemente sus funcion si contaba con tan escaso tiempo para discusión de las leyes, el Tribunado recía de independencia, en lo que se f damentaba su eficacia, toda la garan de libertad que ofrecía a la nación.

Napoleón se dió cuenta enseguida que la alta intelectualidad iba a result le su peor enemigo. Desde el prin momento los miró con antipatía y rece Aquellos intelectuales preferían la lib tad a la igualdad de los franceses. Y soñaba con la gloria de Francia y igualdad para su pueblo, en cambio creía en la libertad. ¿Cómo iba a e mar la libertad si le importaba la soc dad y no le preocupaba el individuo? Constitución del año VIII, que susti yó a la del año III, resultó dictatori a pesar de haber sido elaborada por S yès. La oposición liberal se fué conc tando día a día y en sus filas formó intelectualidad perseguida; persegu porque no puede vivir sin libertad. Cu quier despotismo impide el desarrollo de las letras y las artes, es un ataque las manifestaciones del espíritu.

El hombre político vive para el m do exterior que le rodea, es la mate que se le ofrece para la realización sus programas. La sociedad lo es t para este tipo de seres humanos; el bierno, la defensa y la reforma de la ciedad. La carencia de intimidad car teriza al político. Su vida es acción, mo la vida del intelectual es pensami to. El paisaje real que se le ofrece intelectual es el paisaje surgido en alma. Esto explica su honda preocu ción por el hombre-individuo y su desp cio por la sociedad en que se halla dido; el intelectual es incapaz de sal del pozo de su mundo interior, como político no se hunde jamás en él. En fatal subjetivismo humano se asienta resignación y la humildad del inte tual, mientras que la creencia en un o tivismo impele todos los actos del lítico. Si el intelectual vive lo que p sa y piensa en torno a la muerte, el lítico vive lo que sueña y sueña lo no ve.

El 1.º de marzo de 1815, Napoleón embarcó en Cannes con novecientos h bres. El día 11 el *Journal de París* p caba un artículo de Constant, donde venía todos los peligros del retorno Emperador, y el 19 aparecía otro art lo suyo en el *Journal des Dèbats*, e que insultaba a Bonaparte y animab espíritu de resistencia a su paso. una carta a madame Recamier, le d «... Sol, ciertamente, junto con Marm Chateaubriand y Lainé, uno de los tro hombres más comprometidos de F cia». E intenta huir y no lo consi tiene que regresar a París y esperar condido el desarrollo de los aconteci tos. Los ministros Sebastiani y Fo fueron los primeros en tranquiliz José Bonaparte le aseguró que su he no venía cargado de intenciones lit les y le propuso ocupar un puesto e Consejo de Estado. El Emperador le ma con sorpresa para él y le enc redactar un proyecto de Constituc redactó las Actas Adicionales par Constitución del Imperio, que fu sometidas a sufragio universal, y, pués, formó parte de la misión env Hagueneau para tratar con las pote

iadas, que se negaron a discutir nada n la representación bonapartista. El 22 junio, Napoleón abdicaba por segun- vez, tras la derrota de Waterloo, y ouché constituía un gobierno provisio- il para recibir a los Borbones en su se- inda restauración.

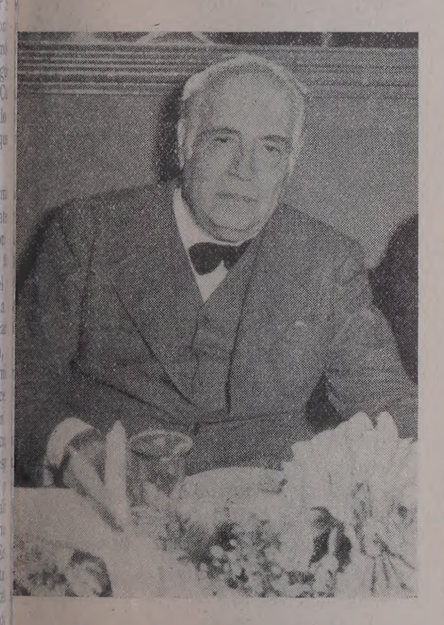
En su primer reinado, Luis XVIII otor- la Carta y, sin embargo, la vengan- reaccionaria se dejó sentir; pero uis XVIII no podía ser tan autócrata mo Napoleón. Su peso era el de un gmeo comparado con el del corso. Si Rey no había respetado en su inte- idad lo prometido, el Emperador haría saparecer las libertades salvadas. Esto ebió de suponer Benjamín Constant, e terpretó a su gusto los pensamientos de adame Recamier en este caso. No obs- inte, cuando él mismo redactó las Actas dicionales para las Constituciones del nperio, Napoleón se había convertido la mayor posibilidad de liberalismo en gobierno de Francia. Si en un princi- io desconfió de las intenciones del Em- erador, su colaboración no resultó, ni iucho menos, vergonzosa. Constant se iovió como siempre, en defensa de la li- ertad.

Vemos cómo cuantas veces interviene n la política activa no alcanza nunca el xito. Benjamín era un hombre profun- o, de ideas transparentes y juicios pre- isos, cargado de una enorme intimidad, ideciso en la vida cotidiana, de natura- eza enfermiza y poseedor de una vasta ultura.

Su preocupación por la libertad delata u intelectualismo. Y como político inte- ectual en el más riguroso sentido, su nayor «actividad política» consistió en sus rabajos de derecho público, que tanta in- luencia tendrían en el futuro de Europa, uando triunfase el liberalismo democrá- ico del siglo XIX, a los veinte años de u muerte, poco más, poco menos. Es ógico que aconteciese de esta manera on un hombre de su carácter. La tras- endencia de su genio le deparó el éxito on el tiempo, el triunfo de sus ideas.

Es así como el amante y el político nos ian conducido al intelectual.

F. G. de C.



Eugenio d'Ors

INDICE, sensible a todas las manifestaciones literarias y culturales españolas y, en general, a toda la vida del espíritu, no puede dejar de hacerse eco de un acontecimeinto importante en este orden: la inauguración de la cátedra universitaria a cargo de don Eugenio d'Ors. Se trata de un reconocimiento pleno y justísimo, a través del cual el magisterio de d'Ors adquiere una dimensión y un eco regular, dentro de las tareas docentes de nuestra Universidad, cosas que, por otra parte, ya tenía en el ámbito nacional. Precisamente en estos días hemos tenido la satisfacción de leer en "La Fiera Letteraria" un homenaje lleno de significación. La magnífica revista italiana dedica extensas páginas a don Eugenio d'Ors. En estas planas, aparte de trabajos del propio d'Ors, se insertan otros muy detenidos, tal como el del escritor italiano Francesco Bruno. Figura asimismo otro artículo de Dionisio Ridruejo titulado "El maestro antirromántico", donde nuestro gran poeta hace precisiones muy valiosas sobre la obra y la personalidad del gran escritor. Como tanto las revistas como los periódicos se han ocupado con la atención debida de las lecciones universitarias de don Eugenio, nos limitamos hoy, como sencillo testimonio de admiración, a dar una foto inédita de d'Ors, en uno de los últimos homenajes que se le ha rendido.

ORTEGA Y LA ANTROPOLOGIA DEL HOMBRE RELIGIOSO

Por JOSE LUIS L. ARANGUREN

I

El pensador que aspire a dar, como es de ley, una interpretación colmada de la realidad, está obligado a tomar en cuenta el hecho religioso y la religión como actitud y comportamiento del hombre, aunque sólo sea, según hizo el viejo ateo Feuerbach, para explicarlos o tratar de explicarlos psicológicamente. *Psicológicamente* dijo él y se decía entonces; *antropológicamente* decimos ahora, porque la religión no es asunto privado de la psique, sino que afecta al hombre entero y verdadero, viviendo en el mundo, unas veces trémulo e inseguro, confiado y radiante otras, como puesto bajo el amparo y la bendición de un Poder misterioso.

De este Poder no sabemos, por de pronto, nada. Nosotros los cristianos, y también los adeptos de otras muchas religiones, creemos en un Dios personal. Sin embargo, puede haber no sé si *religión*, pero, por lo menos, ciertamente, *religiosidad* y, por tanto, en un sentido lato, «hombre religioso», sin personalización divina. Me refiero a una disposición fiducial que no es, todavía, fe concreta en nada, sino—a la manera de la angustia, que no tiene objeto, a la manera del amor sin ser amado de los poetas y de los propicios al enamoramiento—piedad inconcreta, veneración del todo de la realidad. Xavier Zubiri, en el estudio «En torno al problema de Dios», ha hecho ver que la «religación» no nos coloca ante la realidad precisa de un Dios, sino que se limita a abrir ante nosotros el ámbito de la deidad y a instalarnos constitutivamente en él (la razón vendrá luego a demostrar la existencia de Dios y a señalar sus atributos). Asimismo Martín Heidegger, en la «Carta sobre el Humanismo», afirma que desde la verdad del ser puede pensarse la esencia de lo santo; desde ésta, la esencia de lo divino; y sólo a la luz de la esencia de lo divino puede llegar a decirse lo nombrado con la palabra «Dios». Ortega, en un artículo ya muy lejano, escrito hace cuarenta y cinco años a propósito de la novela modernista *El Santo,* de Fogazzaro, artículo muy poco citado pese a su latente nostalgia de Dios y a la huella, todavía fresca, de emoción católica, que muestra sobre su alma, escribía estas palabras como comentario a la manifestación de un ateneísta que decía haber nacido sin el «prejuicio religioso»:

«Yo no concibo que ningún hombre, el cual aspire a henchir su espíritu indefinidamente, pueda renunciar sin dolor al mundo de lo religioso; a mí, al menos, me produce enorme pesar sentirme excluído de la participación en ese mundo. Porque hay un sentido religioso, como hay un sentido estético y un sentido del olfato, del tacto, de la visión. El tacto crea el mundo de la corporación; la retina, el mundo cambiante de los colores; el olfato hace dobles los jardines, suscitando, junto al jardín de flores, un jardín de aromas. Y hay ciegos y hay insensibles, y cada sentido que falta es un mundo menos que posee la fantasía, facultad andariega y vagabunda. Pues si hay un mundo de superficies, el del tacto, y un mundo de bellezas, hay también un mundo, más allá, de realidades religiosas. ¿No compadecemos al hermano nuestro falto de sentido estético? A este amigo mío ateneísta faltaba la agudeza de nervios requerida para sentir, al punto que se entra en contacto con las cosas, esa otro vida de segundo plano que ellas tienen, su vida religicsa, su latir divino. Porque es lo cierto que sublimando toda cosa hasta su última determinación, llega un instante en que la ciencia acaba sin acabar la cosa; este núcleo trascientífico de las cosas es su religiosidad» (1).

El hombre sin religiosidad es, pues, según este texto, un hombre deficiente, amputado de una noble porción de sí mismo. He dicho, interpretando a Ortega y siguiendo el hilo de lo que antes decíamos, el hombre sin *religiosidad*, no el hombre sin *religión positiva*. Irreligiosidad es impiedad, «asebeia», negligencia o falta de interés respecto de lo que hay más allá de nosotros, o sea, en suma, frivolidad (2). Quienes más lejos están de Dios no son los que luchan contra El, sino precisamente los despreocupados de lo divino, los que nada quieren saber de estas cosas, los agnósticos. Como Ortega ha visto en una pasaje mucho más comentado, en «Dios a la vista», el agnosticismo no es, en primer lugar, una posición teórica, sino un estado de espíritu, un régimen de atención. El hombre puede *atender* vitalmente sólo al otro mundo—y entonces es un *gnóstico*—o sólo a este mundo—y entonces es un agnóstico. Pues, como dice agudamente, «no podemos ver sin mirar, y mirar es fijar unos objetos con el rayo visual, desdeñando, *des-viendo* los demás». Retengamos esta enseñanza: más difícil que cuidar del otro mundo es atender, simultáneamente, al allende y al aquende, no desdeñar, no «des-ver» ninguna comarca de realidad; fijar la mirada y la vida en este mundo, sí, pero en tanto que radicado en su fundamento trascendente.

II

Ahora es menester considerar el proceso de esta atención y de esta desatención a Dios. Pero antes conviene echar una mirada a las conexiones que las fundan.

Sabido es que para Heidegger la estructura fundamental «estar-en-el-mundo», en su momento del «estar-en» se constituye originariamente como lo que él llama *Befindlichkeit* y nosotros podemos traducir por «encontrarse» (en el sentido de encontrarse bien o mal, tristes o alegres, angustiados, inseguros, confiados, etc.). Zubiri ha mostrado que no sería posible este «encontrarse» emocionalmente sin un previo «estar en la realidad» sobre el cual está montado; sólo quien *está ya* en la realidad puede sentirse, por ejemplo, seguro o amenazado en ella. Pero, naturalmente, este descubrimiento no priva de su importancia al «encontrarse» que, como «formalización» de lo que denomina Zubiri «tono vital», vendría a modalizar o colorear según un temple de ánimo o talante, el concreto «estar en realidad» de cada cual. Precisamente un distinguido discípulo de Zubiri, el doctor Rof Carballo, acaba de estudiar este *talante* desde un punto de vista predominantemente biológico, es claro, pero también desde el punto de vista de la antropología filosófica.

Decíamos antes que la religiosidad es atención vital a lo divino, es decir, «búsqueda». Ahora debemos agregar que al convertirse en religión se torna «encuentro» de Dios. La «búsqueda» envuelve al «encuetro» como, en otro plano, la «pregunta» ciñe la «respuesta»: «No me buscarías si no me hubiese encontrado». (Los que hayan asistido al curso reciente de Pedro Laín sobre la espera y la esperanza recordarán la articulación, puesta allí de manifiesto, entre el buscar o preguntar, el creer y el esperar). La historia de las religiones no es sino la historia de los «encuentros»—insuficientes, parciales, bastardeados a veces—entre el hombre y Dios. Más aún: dentro de la nuestra, la misa, la consagración, los sacramentos, la comunión sobre todo, las invocaciones, los ritos, la liturgia en general, son otras tantas «citas» católicas que nos da Dios, otros tantos «lugares de encuentro» entre El y nosotros. Esto es lo esencial de la vida cristiana: una Presencia en la que se comulga y descansa o una Ausencia que es como una herida por la que el alma se desangra. Pero, se objetará, la vida cristiana es también *rationabile obsequium* y la fe no consiste solamente en creer-en-Dios, sino también en creer-a-Dios; o sea, la fe no es solamente una Presencia, más también un «saber» objetivo. Sí, pero lo primero es la Revelación de Dios vivo; y justamente porque es Dios quien me habla, creo *lo que* me dice. La vieja fórmula *credere Deum, credere in Deum, credere Deo* expresa por su orden esta primacía de la Revelación de Dios sobre lo revelado en ella. Y Santo Tomás señala muy bien que aquí es donde estriba la diferencia entre la infidelidad de los judíos o paganos y la de los herejes del cristianismo. Estos creen en Cristo aun cuando no crean lo que Cristo ha revelado, porque prefieran su opinión particular, su «secta»; aquéllos, mucho más distantes que nosotros, ni siquiera creen en la Persona divina de Cristo, de la cual procede su Palabra. La religión es, pues, *también*, y no accesoria, sino constitutivamente, un «saber», una Palabra. Pero primariamente es el «encuentro» de una Persona.

Antes hablábamos del *encontrarse*. Ahora acabamos de hablar del «encuentro» como *encontrar*. Esta afinidad morfológica de ambas expresiones, ¿no está denotando una relación real entre lo que ambas significan? Creo que sí. Creo que *Aquel a quien se encuentra* o *aquello que se encuentra*, se hallan en función del *modo de encontrarse*. El hombre «suficiente», el lleno de sí mismo, no puede encontrar—encontrar de verdad y en amor—a nadie, en tanto no mude de talante, en tanto no convierta su ánimo (3). El que se encuentra mundanizado o, como se dice en lenguaje ascético, «disipado», no puede recogerse en su intimidad, donde está siempre esperando Dios. Y no sólo el «encuentro», también los «modos de encuentro» están en relación con los modos de encontrarse. El temple o talante, como «formalización» que es del tono vital, nos «atempera» o «entona» con el todo de la realidad a diferentes niveles de exaltación o abatimiento. Como he escrito en otra ocasión, el Dios de cada uno será según como seamos cada uno, pero, asimismo, viceversa: según la religión—o irreligión, pues hay tantas irreligiones como religiones—en que vivamos, así seremos nosotros. Ortega ha percibido claramente este doble, este mutuo condicionamiento. De una parte el del «Encontrado» por el «encontrarse»:

«La religión no se satisface con un Dios abstracto, con un mero pensamiento; necesita de un Dios concreto, al cual sintamos y experimentemos realmente. De aquí que haya tantas imágenes de Dios como individuos; cada cual *allá en sus íntimos hervores*, lo compone con los materiales que encuentra más a mano. El rigoroso dogmatismo católico se limita a exigir que los fieles admitan la definición canónica de Dios; pero deja libre la fantasía de cada uno para que lo imagine y lo sienta a su manera» (4).

Por otra parte, el condicionamiento del «encontrarse» por el «Encontrado»:

«Imaginen ustedes dos individuos de carácter opuesto, uno muy alegre, otro muy triste, pero ambos viviendo en un mundo donde Dios existe... Al pronto tendremos que atribuir gran diferencia a esa diferencia de caracteres en la configuración de ambas vidas. Mas si luego comparamos a uno de esos hombres, por ejemplo, al alegre, con otro tan alegre como él, pero que vive en un mundo distinto, en un mundo donde no hay Dios... caemos en la cuenta de que, a pesar de gozar ambos del mismo carácter, sus vidas se diferencian mucho más que la de aquella otra pareja, distinta de carácter, pero sumergida en el mismo mundo» (5).

Este pasaje último me parece singularmente importante porque nos introduce en el tipo de antropología religiosa que ha hecho Ortega y que presenta, a mi juicio, estos dos caracteres principales: es, en primer lugar, una antropología fundada en el «entonamiento» hombre-Dios u hombre-mundo y en la brusca ruptura de tono, es decir, en la crisis; es decir, se trata de una antropología edificada sobre el talante más o menos desnudo u ordenado y disciplinado, convertido en «actitud» (Recordemos que la «generación», pieza capital para el entendimiento orteguiano de la historia, consiste en una «peculiar sensibilidad» (6), es decir, en un peculiar talante). En segundo lugar, es una antropología construída no en abstracto, sino desarrollada históricamente, porque, según el pasaje últimamente transcrito, la conformación antropológica, el talante en sentido estricto, depende no sólo de las características psicobiológicas, mas también de la circunstancia o situación histórica. Veamos las líneas fundamentales de esta antropología orteguiana del hombre religioso.

III

Aunque la verdad es que se trata de una concepción bien conocida (7). Sus tres conceptos fundamentales son la dialéctica ideas-creencias, el concepto de crisis y el talante de desesperación. Empecemos por el origen del cristianismo. ¿Cómo nació éste? El hombre griego, el romano y el judío coincidieron en el siglo I a. d. C. en una misma situación antropológica, que fué la *desesperación*. El hombre griego, que confiaba antes

en la razón y la filosofía; el romano, que confiaba en su organización (Mando, Estado, Ejército), no saben ya a qué atenerse, el mundo se les ha vuelto a convertir en puro problema. En cuanto al judío, nunca había confiado más que en Dios. Pero ahora también él desespera, desespera de poder cumplir la Ley divina. Hasta que irrumpe la nueva idea cristiana que no es—dice Ortega—sino la inversión radical de la perspectiva: desde ahora lo verdadero, aunque oculto por la cotidianidad de nuestro vivir, no es *este mundo*, sino *el otro*. Somos caminantes, *viatores*, peregrinos que deben atravesar la vida mundana de paso y, a ser posible, de prisa, hacia la ultramundana, que es la vida auténtica. El cristianismo no es para Ortega, en último término, sino la revelación de la verdad de la otra vida por debajo de la mera apariencia de ésta. He aquí la nueva «idea» que sacará al hombre de la desesperación antigua y convertida luego en «creencia», le sostendrá a lo largo de la Edad Media, haciéndole vivir, no desde sí mismo, sino desde Dios.

Pero hacia el mil cuatrocientos esta «creencia» empieza a conmoverse. No todavía la fe religiosa, pero sí su base antropológica, el modo de «encontrar» a Dios y el de «encontrarse» ante El. Dios empieza a aparecer—teología de Occam—como un Ser arbitrario y terrible. Voluntad omnímoda, puro querer irracional. Una gran desesperación—*la segunda desesperación* de Occidente—vuelve a apoderarse de las gentes, hasta el punto de que puede afirmarse que la Reforma, el luteranismo, ha nacido de la desesperación (8). Mas cuando un sol se pone, otro sale. Como contrapartida, el hombre empieza a estimar esta vida por sí misma, a entregarse apasionadamente a ella—recuérdese el frenesí vital del Renacimiento—y, poco a poco, a dar cuenta de ella sin el rodeo y recurso de Dios. Así, junto a la desesperación ultramundana, surge una gran esperanza, una gran confianza mundana: la esperanza, la confianza en la verdad de la ciencia moderna, en la razón humana. El hombre se seculariza, se mundaniza. ¿Significa esto que el tipo de hombre religioso desaparezca en la Edad Moderna? Evidentemente, no. Lo que desaparece es el «descuido» de este mundo y el correlativo «cuidado» exclusivo del otro, típicos de la santidad medieval. Ahora habrá que atender a la vez a ambas realidades. ¿Cómo? El nuevo hombre religioso, el protestante, escindiendo su vida en dos: la una, guiada por la «sola fe», cuidará de Dios; la otra, apoyada en la nueva creencia, la creencia en la razón humana, se verterá al mundo. Y esta regunda porción de su vida irá ganando terreno, progresivamente, a la primera. La solución católica, más que escindida, es, en principic, ecléctica. El teocéntrico extremismo medieval vese forzado a «pactar» con la nueva creencia mundana. Y por eso la primera Orden religiosa moderna, la Compañía de Jesús, en lugar de proponerse, como las antiguas, conducir al hombre desde esta vida a la otra, partiendo de aquélla le instala en ésta. El católico vive así en una posición equívoca: pretende continuar el talante medieval, pero, quiera o no, habita en la época moderna. Por tanto, también él, como el protestante, y a pesar de sus esfuerzos por una síntesis más aparente que real, vive en definitiva un destino escindido, amenazado siempre de inautenticidad y, en sí mismo, trágico.

Hasta que llega nuestro tiempo. Y ahora, el hombre que durante la Edad Media vivió apoyado en Dios, el hombre que en la Edad Moderna se sustentó en razón, es acometido de un «gigantesco cansancio de vivir sobre sí mismo, a pulso sobre la existencia». Sobreviene la crisis de la creencia en la razón. Ortega la ha visto cuando nadie la presentía todavía; lo que él ha llamado «Epílogo sobre el alma desilusionada» fué, en realidad, un anuncio, una anticipación, un «prólogo». ¿Quiere esto decir, como piensan los existencialistas, que hayamos caído o estemos a punto de caer en una *tercera desesperación*? Ortega no lo juzga así. Juzga que nuestra época es de inquietud, de desazón, de duda, de desorientación, pero no, sin más, de desesperación, aun cuando, ciertamente, «con un ingrediente de desesperación».

¿Cómo salir de esta situación de crisis? ¿Cómo preservarse de la desesperación? Contestar a esta pregunta obligaría a presentar la esencia misma de la filosofía orteguiana, cosa que cae fuera de la intención delimitada por el tema que estoy tratando y además no tendría sentido dentro de este curso, pues tal cometido ya ha sido cumplido por Julián Marías mucho mejor de lo que yo podría hacerlo. Sólo agregaré, desde el punto de vista católico, que la actual situación es teóricamente mucho más favorable para nosotros que la anterior. Antes—decía Ortega—la postura del hombre de fe, obligado a vivir en un mundo racionalista, era ambigua, contradictoria y, en el fondo, trágica. Ahora Dios vuelve a estar a la vista. Va a ser, por lo tanto, más hacedero vivir religiosamente. He dicho hacedero, no fácil. No creamos que bastará restaurar la creencia medieval. De ninguna manera. Será preciso forjar una nueva «idea», la idea de que va a vivir el hombre futuro. Cuidemos de que la religiosidad esté presente en ella.

IV

Hemos recorrido rápidamente la antropología esencialmente histórica del hombre religioso según Ortega. Antropología que en su intención misma constituye una apurada simplificación, un *esquema*, como él mismo ha dicho, y, por tanto, no puede ser criticada arguyendo la mayor complejidad de la realidad. Hemos visto el considerable papel que juega en tal antropología ese modo de «encontrarse» en la existencia, ese talante llamado desesperación. Pero hemos visto también que, en su pensamiento, la desesperación no representa la última palabra, la palabra para nuestra época. Y en este sentido, más que filosófico, ético y de concepción de la vida, de la actitud humana frente a ella, quisiera cotejar rápidamente la filosofía de la existencia y la filosofía de Ortega. A ambas es común, ciertamente, el entendimiento de la vida como inseguridad, preocupación de sí misma, quehacer y autenticidad frente al capricho y la frivolidad. Por otra parte, también Ortega ha meditado sobre la muerte, antes de que tal tema se pusiese de moda, y ha hablado de la «esencial vocación humana que es tener que morir». Pero su filosofía no es una filosofía de la muerte, sino de la vida, y cuando ha pensado sobre la muerte lo ha hecho al servicio de la vida. El ha visto «la muerte como creación» y ha escrito que «siempre, en la voluntad de morir, se busca una resurrección».

Verdaderamente, el talante que sostiene esta filosofía está, gracias a Dios, muy alejado de la angustia, la «náusea» o la desesperación. La vida es inseguridad, pero es también confianza, y nadie ha luchado con más denuedo que Ortega contra la desconfianza del hombre moderno. La vida es alegría. «Cuando no hay alegría», escribió bellamente hace muchos años,

«el alma se retira a un rincón de nuestro cuerpo y hace de él su cubil. De cuando en cuando da un aullido lastimero o enseña los dientes a las cosas que pasan. Y todas las cosas nos parece que hacen camino rendidas bajo el fardo de su destino y que ninguna tiene vigor bastante para danzar con él sobre los hombros. La vida nos ofrece un panorama de universal esclavitud. Ni el árbol trémulo, ni la sierra que incorpora vacilante su pesadumbre, ni el viejo monumento que perpetúa en vano su exigencia de ser admirado, ni el hombre, que, ande por donde ande, lleva siempre el semblante de estar subiendo una cuesta—nada, nadie manifiesta mayor actividad que la estrictamente necesaria para alimentar su dolor y sostener en pie su desesperación» (9).

En la inauguración de este curso hablaba Pedro Laín de Ortega y la alegría de España. Paralelamente podemos y debemos hablar de Ortega y la alegría del hombre. Confianza, alegría; también delicia, diversión—esa diversión de que hablaba Garagorri—y juego. Más aún: la vida es, en suma, felicidad o, por lo menos, vocación a la felicidad; todo hombre se siente llamado a ser feliz.

Predicar la alegría, la confianza y la felicidad es tarea fácil, pero generalmente inútil, porque quien lo hace no «realiza», no verifica la verdadera situación de los indigentes, de aquellos que necesitan de ellas más que del pan. La gran eficacia posible de la voz de Ortega estriba en que, partiendo de los mismos supuestos—inseguridad, crisis, amenaza de desesperación—que aquellas otras filosofías, reacciona, sin embargo, al revés que ellas, con un levantado tono vital de esperanza. La felicidad y la alegría no se volatilizan así en ideales utópicos, inalcanzables—*un tranvía llamado deseo, un tranvía llamado felicidad*—, sino que permanecen auténticos, aunque difícile[s] esforzadas posibilidades de la existenc[ia] humana.

NOTAS

(1) *Obras completas*, t. I., pág. 426.
(2) Ibidem, pág. 481.
(3) Pero, en cambio, tan pronto como és[ta] se muda, todo se torna diferente: «Para q[ue] el panorama vital varíe radicalmente, no s[on] menester grandes guerras, pavorosos catacl[is]mos, mágicos inventos; basta con que el [...] razón del hombre incline su sensitivo vérti[ce] hacia un lado o hacia otro del horizonte, h[a]cia el optimismo o hacia el pesimismo, ha[cia] la heroicidad o hacia la utilidad, hacia la [lu]cha o hacia la paz.» (T. II, pág. 510.)
(4) T. II, pág. 548.
(5) T. V., pág. 27.
(6) T. III, pág. 151.
(7) Expuesta en *En torno a Galileo*, pe[ro] conviene tener presente también *Ideas y cre[en]cias*.
(8) Sobre esto puede verse el capítulo [co]rrespondiente de mi libro *Catolicismo y p[ro]testantismo como formas de existencia*.
(9) T. II, pág. 31.

—HOMENAJE A "AZORIN"—

A la aparición de estas notas, ya habrán dado comienzo los actos de homenaje que, desde hace varios años, Alicante quiere rendir a su ilustre paisano don José Martínez Ruiz, "Azorín". La iniciativa ha partido de la Sección de literatura del Instituto de Estudios Alicantinos, centro de investigación y estudio creado recientemente por la Excelentísima Diputación Provincial.

Este homenaje será eslabón con los celebrados en el año 1927 y 1930, en Monóvar, y aquel otro, inolvidable, en el acogedor Aranjuez, con intervención de Ortega, Juan Ramón y Antonio Machado.

Los actos tendrán lugar en dos ciclos, uno inmediato: conferencias, exposición iconográfica y bibliográfica, teatro de "Azorín" y viaje emocional a Monóvar. En la segunda parte, lecturas comentadas, actos de divulgación cultural en los Centros de Enseñanza, y publicaciones.

El catedrático y biógrafo confidente de "Azorín", Cruz Rueda, iniciará el homenaje, hablando de la "Psicología Literaria de Azorín", en el Salón de sesiones de la Diputación. El mismo día 20 de mayo, inauguración de la Exposición azoriniana, en la que además de colecciones fotográficas, trabajos monográficos y recuerdos íntimos del prosista "del 98", como el paraguas rojo, *figurarán los lienzos de Vázquez Díaz y Genaro Lahuerta, junto con otros retratos de menor tamaño, propiedad de su amigo de la infancia, don Paco Navarro. También se podrán contemplar primeras ediciones de gran parte de su producción literaria, cedidas al efecto por la Biblioteca Nacional.*

Toman parte en el ciclo de conferencias, los señores Morales Oliver, alicantino y Director de la Biblioteca Nacional, sobre el tema "El estilo y paisaje de Azorín", y Sánchez Castañer, catedrático de literatura de la Universidad de Valencia, sobre "El teatro de Azorín". La clausura estará a cargo de Díaz-Plaja, con su conferencia "Azorín, el tiempo y la magia".

Conociendo el gran afecto y nostalgia que "Azorín" sigue sintiendo por su teatro, deleite y emoción que no le fué posible ocultar en el estreno de "Angelita", en mayo del año treinta, se representará en el Teatro Principal de esta ciudad, la obra "Old Spain", con exhibición de bailes y danzas típicas.

Y como final, el 7 de junio, víspera del ochenta aniversario de su nacimiento—"José, Augusto, Trinidad, tríptico de nombres que ha de rimar después con su idiosincracia", dice José Alfonso—, desde Alicante, viaje emocional a Monóvar. En su pueblo natal, ante el pleno de la Corporación Municipal y en solemne concilio, por el Presidente del Instituto de Estudios Alicantinos, Ilustrísimo señor don Artemio Payá, será descubierta una lápida en la fachada donde naciera el homenajeado, con la siguiente inscripción: "En esta casa nació "Azorín", 1873-1953. El busto en bronce de "Azorín", obra del escultor valenciano Palacios, levantado en el Parque del Grupo Escolar, será envuelto de flores, iniciándose un recorrido por los rincones alegóricos del pueblo y el campo monovero: La "Casa del Olmo", y "Buenos Aires", fincas frecuentadas por el "señorito Pepe" en aquellas excursiones mudas por Marcolán, y en especial "La Cañada", en "El Collado de Salinas", laboratorio literario y "mágico", de donde salieran gran parte de sus obras.

Por la tarde, el Ayuntamiento se reunirá en sesión y conjuntamente con el Instituto de Estudios Alicantinos, se adoptará el acuerdo de la fundación del "Museo de Azorín" y el Patronato por el que ha de regirse. En reciente acuerdo de la Corporación, se le ha concedido la Medalla de Oro de la ciudad.

En la segunda parte del homenaje, ya transcurridos los meses de verano, darán comienzo las lecturas comentadas de trozos escogidos, la publicación de una breve Antología y "Citas" sobre "Azorín", con sus índices cronológico, biográfico, bibliográfico y temático. Y la aparición del primer número de la revista del Instituto, dedicada a "Azorín", con el texto de las conferencias y otros trabajos de interés.

Para mayor lucidez, la Sección de música del Instituto colaborará con un programa de estimable actualidad, con las intervenciones de Federico Sopeña, el día 23 de mayo, sobre el tema "Panorama de la música española contemporánea", con ilustraciones musicales, Manuel Palau, que hablará de la "Canción papular en la provincia de Alicante", con la cantante Emilia Muñoz; Juan Alós, en "La literatura para violín a través de las épocas", y últimamente, Fernández-Cid, con su conferencia, "El retablo de maese Pedro".

MIGUEL MARTÍNEZ-MENA.

Alicante, mayo.

En el n.º próximo de INDICE

CRISTO Y ANTICRISTO, por Víctor Wittkowski.

Lo que sé y tengo de CAROLINA CORONADO (notas y papeles inéditos), por Miguel Muñoz de San Pedro. Conde de San Miguel.

LA ANGUSTIA EN LA NOVELA MODERNA, por Elena Soriano.

EL BARRIO DE SOHO (Crónica de Londres), por Jesús Pardo.

ENSAYO

LIBROS

UNA BIOGRAFIA DE ESPAÑA

(En torno a «España en su Historia», de Américo Castro)

ESTE nuevo libro del autor de «El pensamiento de Cervantes» tiene un singular valor. No sólo continúa la ...ea del «Idearium», de Ganivet; los ...nsayos en torno al Casticismo», de ...namuno, y «España invertebrada», de ...rtega y Gasset, sino que, a mi juicio, ...pera a todos ellos, pues se trata de li... más sistemático y de mayor calado ...telectual que los otros. Palpitan en él ...udas y fecundas intuiciones históricas ... un admirable esfuerzo por hacer luz ... los grandes problemas que plantea. ...ucea el autor en la entraña de nues... pueblo, pertrechado de amor a los ...mas debatidos y de una ansia inconte...da de captar la verdad de España, y ...turado de cultura filológica e históri... Aun prescindiendo del logro mayor o ...enor que haya podido obtener Améri... Castro, está inspirado el libro por un ...to empeño creador y siempre valdría ...mo obra que tiene no poco de poética.

Hagamos un comentario sobre sus va...res y sus deficiencias.

Busca el autor más un entender a Es...ña que un mero saber sobre ella. Se ...regunta «qué le ha acontecido al espa...ol y qué bases de vida fueron ofrecién...le las circunstancias en que el destino ... colocaba». En suma, trata de expli...ar lo que era España, indaga su ser. Y ...omo sostiene que «los hechos humanos, ...or sí solos, son abstracciones irreales si ...o van sostenidos por el sentido que les ...resta la vida, inquiere la relación en...re la existencia del español y la circuns...ancia en que ha vivido; capta más la ...ntimidad de la existencia que las ideas ... los hechos externos.

Castro tiene una idea de la Historia ...nspirada en Dilthey y de la vida huma...a nacida de Unamuno, Ortega y Hei...legger: «Los pueblos no son esencias ...etafísicas, sino Historia, o sea lo que ...e hace y hay que hacer.»

LA forma de vida española es la in...eguridad y la angustia en cuanto a ...u mismo existir, el no estar en claro, ...l vivir en dudosa alarma, «la concien...ia de que su vida es un hacerse y des...acerse». En suma, consiste «en un vi...ir desviviéndose, en un sentirse insatis...echo con los resultados de la propia ...ondición...», o en vivir con la propia ...asa a cuestas como el caracol. Aplica, ...or tanto, al ser de España las ideas ...ardinales de Ortega, según el cual la ...ida es un estarse haciendo y decidiendo ... cada momento, la de la angustia kier...egaardiana, el concepto de lo eterno y ...el hombre integral de Unamuno y el ...istoricismo de Dilthey. Está escrito el ...bro desde la misma angustia del autor. ...a petición de Castro es, sin duda, exis...encialista, y, por tanto, bien actual. ...rata de explicar los hechos en función ...e la vida que los hizo brotar y nunca ...xplicar la vida por los hechos, aunque ...dmite que en la Historia de España se ...a producido durante siglos una radical ...iscordancia entre el querer y el hacer, ...ntre el ideal y la conducta, que definen ... misma esencia hispana.

Uno de los conceptos más certeros y ...rofundos del libro es lo que Castro lla...a el integralismo hispánico, o sea «una ...ida vivida con todos sus riesgos y con...ecuencias», «la integración y soldadura ...ntima entre lo objetivo y lo sentido in...ividualmente», o, más brevemente ex...resado, «vivir con todo su ser». La vida ... la obra de Unamuno son un ejemplo ...alpitante de este integralismo.

El mundo, según esa concepción de ...astro, no será captado mediante el co...ocimiento intelectual, sino deseado con ... voluntad. De ahí que la moral y el ...rte sean los cauces por donde discurrió ... genio de España. Caracteriza al espa...ol la soldadura íntima entre lo objeti...o y lo vivido individualmente, o, en ...tros términos, el español se apropia y ...simila lo objetivo subjetivizándolo e in...uyéndolo en su vida.

FRENTE a la tesis de origen helénico ...e que la realidad «es lo que es», el ...pañol sostuvo que la realidad era lo ...e él sentía, creía e imaginaba.

Sobre el valor de la cultura española ...irma Castro que la serie Fernando de ...ojas, Hernán Cortés, Cervantes, Ve...zquez y Goya no tiene menor jerarquía ...e la de Leonardo, Copérnico, Newton ... Kant.

Veamos qué ideales empujaron a Es...ña en su lucha contra el moro y el judío y qué circunstancias históricas influyeron en la formación de su ser.

PARA Castro, la historia de España es esencialmente la historia de una creencia y de una sensibilidad religiosas, y considera impensable esa historia sin el culto a Santiago Apóstol. Ve la Edad Media cristiana como «la tarea de los grupos cristianos para subsistir frente a un mundo que fué superior a ellos en todo, menos en arrojo, valor y expresión épica». Los cristianos adoptaron múltiples cosas creadas por los musulmanes, «pero no asimilaron las actitudes productoras de esas cosas», porque tuvieron que hacer otras diferentes para oponerse y vencer a los moros. «Ejercer el señorío y vencer a los moros» fué su programa.

Según Castro, «la España cristiana se hizo mientras incorporaba e injertaba en su vida lo que su enlace con la muslemía le forzaba a hacer». Los cristianos vencieron a los mahometanos gracias a su fe en el Apóstol Santiago.

La existencia del pueblo español en los siglos IX al XIV consistió, a juicio de Castro, en la voluntad de ser dignamente otro, no moro o judío porque sólo así podía ser él mismo.

El pueblo cristiano guerreaba o trabajaba la tierra, el moro construía las casas y el judío era agente del fisco y hábil técnico.

Los cristianos vivían bajo un horizonte de tolerancia, creado por el Islam.

Al convivir cristianos, moros y judíos, convivían tres creencias, hasta fines del siglo XV, en que España comenzó a estar regida por la sola creencia católica.

DISTINGUE Castro, siguiendo a los estoicos, entre espíritu, alma y cuerpo. El español se acercó más al alma que se encerró en el espíritu.

La Castilla del siglo X concede una gran importancia a la calidad de la persona, como sede de valores sociales, cuyo fundamento radicaba «en la conducta terrena y en la virtud del hombre para convertirse en guía y modelo para los demás».

Dice Castro que para el castellano ser persona significaba «estar muy atento a la presente realidad del individuo — su cuerpo, su aspecto, sus gestos—y a la trascendencia social de sus cualidades morales». El castellano puso todo su ímpetu en vivir como persona.

Castilla fué el eje de la nacionalidad española, a causa de su religiosidad guerrera, su cohesión política y su austeridad.

Para Castro el cristiano descansa en su libertad interior y en el «espíritu espiritualizado de su Iglesia, que dice que es bueno y que es malo»...

Capta Américo Castro en nuestra literatura, a través de un estudio exhaustivo de algunas de sus mejores obras, por el dominio de las fuentes y la singular agudeza con que ahonda en sus cardinales problemas, el latido de la concepción del mundo y de la vida que las hizo posibles. Por ejemplo, en el Poema del Cid, Gonzalo de Berceo y el Arcipreste de Hita. De Berceo dice certeramente que incorpora a su poetizar su mismo estar poetizando, o sea que incluye su propio obrar en la obra.

El estudio dedicado al «Libro de buen amor» es de los más hondo y bello que se ha escrito sobre esa obra. Sostiene que el Arcipreste poetiza desde un modo especial de ver la vida; en él lo narrado y lo vivido ofrecen el alternado juego de un «dentro» y de un «fuera», ambos legítimos, sin separación entre una realidad básica y una apariencia dudosa. Cala magníficamente A. Castro en el estilo, el proceso artístico y en la forma del vivir poético del Arcipreste de Hita.

EN cuanto al papel de los hebreos en la economía de los distintos reinos españoles, afirma que aquéllos fueron durante toda la Reconquista recaudadores de los impuestos reales y de los tributos debidos a las Ordenes militares y a los grandes señores.

Aunque las leyes prohibían a los cristianos servirse de médicos judíos, los utilizaban como tales médicos, y ahí ve Castro un aspecto de la incongruencia entre ley y vida, endémica en nuestro pueblo.

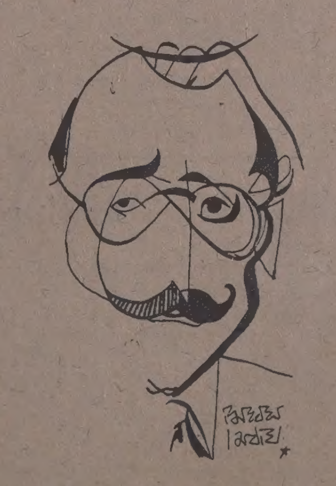
En el siglo XV toda la Península tendría siete u ocho millones de habitantes, y el número de judíos sería de 235.000.

Sostiene que el cristiano ibérico llegó al año de 1500 con la firme conciencia de haber alcanzado la plenitud de su existir, por el mero hecho de no ser moro ni judío y de haberlos superado a ambos.

Las causas por las que los españoles se lanzaron al mundo fueron: ambición de riquezas, el cultivo del proselitismo religioso y finalmente por el afán de «ganar honra».

Entiende Castro, a mi juicio con acierto, que en España hubo más bien castas que clases, porque el cristiano se creyó superior por hallarse en posesión de una creencia mejor. Mientras el rango de la clase radica en la función, el de la casta se funda en la mera conciencia de existir. Para la casta cristiana no significaba un valor la producción de riqueza. Despreciaba el dinero, pero como lo necesitaba, había de buscarlo. Según Castro, «la casta dirigente creyó poder vivir sola, aferrada a su creencia y a sus sentimientos de ser superior...», y que en torno a ella nada existía, porque sin pensamiento y sin trabajo la realidad quedaba muda e inerte».

NO sería el de Castro un libro fecundo si no suscitase la polémica. Trata, como hemos dicho, los temas más hondos y graves en torno al ser de España. Su estilo es ágil, denso, flexible y emotivo. Se le ve plegarse y luchar con cada tema, en un tremendo esfuerzo por llegar a su dominio. Intuye, reflexiona, bucea, interpreta los más variados materiales. ¿Es el ser de España como queda reflejado en este libro? ¡Quién lo sabe! Es dificilísimo que así sea. Pero la obra tiene un alto mérito: el de enfrentarse con los problemas valiéndose de un método que hace su estudio sistemático. Lo cual ni Ganivet, ni Unamuno ni Ortega han intentado nunca. Al extranjero que desconozca nuestra cultura ha de desconcertarle este libro, como un mazazo en el cerebro. Al español debe hacerle meditar. En todo caso, es un logrado intento de revalorizar la cultura y el ser de España, a la luz de un nuevo concepto de la Historia.



Publicamos con mucho gusto por segunda vez este dibujo en nuestras columnas. La primera fué para dar noticia de que nuestro querido compañero Francisco G. Sánchez-Marín abandonaba la subdirección de «Correo Literario». Esta, más grata, para dar cuenta de que se ha hecho cargo de la de «Ateneo». Felicitamos en primer lugar a «Ateneo» y, luego al propio Sánchez-Marín, deseàndole éxito en su tarea.

Veamos ahora algunas de sus contradicciones, nada livianas, según pienso. Primero afirma que «a la actividad del hacer y del razonar, olvidados del agente, corresponde en Iberia la actitud contemplativa, no mensurable en sus resultados prácticos, sino valorada según la calidad del contemplante»... Y después dice que «lo esencial era el entrelace de lo divino y lo bélico, que incitaba a desdeñar la contemplación». ¿Eramos contemplativos o desdeñamos la contemplación? Yo creo que es verdad lo segundo y no lo primero.

Caracteriza a España un vivir desviviéndose, un vivir angustiado e inseguro, afirma primero. Y después, «que el castellano vivía en la integridad de todo su ser»..., y que «el cristiano llegó al año de 1500 con firme conciencia de haber alcanzado la plenitud de su existir»... y que «lo esencial en el Quijote es el propósito berroqueño de mantenerse erguido... frente a todo y a todos. Así también España»...

¿Cuál es la verdad: el vivir desviviéndose o el vivir en la plenitud de su existir frente a todos? Don Quijote siempre supo quién era y lo que quería, y por eso se mantuvo erguido, es decir, vivió en la absoluta seguridad de su fe. Sólo vivió desviviéndose cuando... rompió con su pasado de locuras, para morir.

QUIEN vive en la inseguridad y en la angustia carece de aliento vital para creerse superior y para mantenerse erguido.

Primero asevera que el presente fué la faz de un pasado siempre vivo y actual; con lo que expone que el pretérito vive en el presente, el cual, por lo mismo, no tiene valor por sí. En suma, que el español vivía esencialmente del pasado y para el pasado, que es lo mismo que afirmar que ha vivido dentro de una tradición que prejuzgó su modo de ser.

Después sostiene que la realidad del presente es un velo que encubre el más allá y que el español pende del futuro de su creer y de su esperanza. ¿Es el presente la faz del pasado o es velo que encubre el futuro?

Si el español vive en función del pasado, será lo primero. Si vive en función del futuro, será lo segundo. No veo manera de armonizar ambas tesis contrapuestas.

Afirma en un sitio que un pueblo es idéntico a lo que ha hecho y a lo que le ha acontecido y no es él y además su historia. Después dice que la historia o vida integral de las gentes no es una secuencia de hechos aislados mediante abstracciones lógicas; que los hechos humanos, por sí solos, son abstracciones irreales si no van sostenidos por el sentido que les presta la vida, y que le interesa más la intimidad de la existencia que la «historia de las ideas», que a veces prescinde del enlace vital de las ideas con la historia misma. Posteriormente sostiene que una forma de vida nacional sólo puede medirse históricamente por los valores que ha creado y no por las felicidades que haya vertido.

La historia de un pueblo, ¿son sólo sus hechos, o son sus hechos más el sentido que les presta la vida de donde manan? Si lo que interesa es la vida integral de la persona—y el libro de Castro es un intento de explicación integral de la Historia de España—, resulta obvio que la forma de vida de nuestra nación no podrá medirse sólo por los valores que haya creado, sino también por las felicidades que haya producido a los españoles. ¿O es que la felicidad no es también un valor? Porque si afirmamos que la felicidad no es tal valor, entonces se habrá evaporado el integralismo hispánico.

NIEGA Castro el tan repetido individualismo, afirmando que los españoles no somos individualistas, pero sí tenemos fuerte personalidad.

Unamuno, sin gran hondura, ha precisado bien esos dos conceptos, diciendo que la individualidad establece nuestros límites hacia fuera, presenta nuestra finitud, mientras que la personalidad se refiere a nuestros límites hacia dentro, presenta nuestra infinitud. La persona se refiere al contenido y el individuo al continente espiritual. Para Unamuno el español tiene más individualidad que personalidad. Para Castro es al contrario.

En síntesis: el libro de Américo Castro es la afirmación de una fe en la España eterna y en la originalidad y la necesidad de su cultura para el mundo occidental.

JULIÁN IZQUIERDO

CUENTOS

«ELENA O EL MAR DE VERANO»

DE JULIAN AYESTA

Insula, Madrid, 1952

Julián Ayesta es un joven diplomático alto, de frente espaciosa, nariz un poco respingona, de hablar rápido y nervioso. La carrera de Ayesta, tanto la diplomática como la literaria—creemos que corrieron ambas muy paralelamente —ha sido rápida y brillante. Por entonces comenzó a escribir, que sepamos. Una obrita suya en un acto fué representada por el T. E. U. y publicada poco después en *Cuadernos de Literatura Contemporánea*, que dirigía J. de Entrambasaguas. Ayesta comenzó a publicar algunos artículos desenfadados en *Juventud*, semanario entonces del S. E. U. Allí colaboraron con sus primeros artículos algunos de los jóvenes que luego han ido cuajando en escritores de cierta valía.

Poco tiempo después publicaba Ayesta un cuento en *Garcilaso*, en el cual se asomaba ya al mundo que ahora ha evocado en este libro «Helena o el mar de verano». El mundo de la infancia tocando ya con los indecisos y torpes senderos de la adolescencia. Creo que llegó a publicar un segundo cuento en la misma *Garcilaso*, agrandando este sistema de recuerdos o de recreación de ciertas lejanas impresiones. Dentro del índice de su actual libro tales narraciones, ahora perfeccionadas o, si no queremos emplear un lenguaje comprometido, simplemente retocadas, se hallan en la tercera parte y en el capítulo titulado «En el bosque» y «Tarde y crepúsculo». A su regreso de un breve viaje a Inglaterra, Ayesta publicó algunos artículos de impresiones viajeras en *El Español*. Cultivaba un humorismo muy de su tierra—es asturiano—, lleno de paradojas y esguinces, pero bonachón e inocente, alegre y juguetón. Algo semejante a la crítica que ahora hace del mundo de los mayores, de las Personas Mayores, como él escribe con dos mayúsculas; la crítica del niño que él cree ahora que fué entonces. Otro de estos cuentos apareció en *Destino*. Julián Ayesta ingresó pronto en la carrera diplomática, y ahora, hace pocos meses, en sazón su libro y él todavía muy joven—no creemos que llegue a los treinta y cinco años, que como edad literaria es casi niñez—nos da esta «Helena», librito de 88 páginas, escrito en una prosa viva, fluyente, coloreada; una prosa entre familiar y estética, de una familiaridad muy elaborada estéticamente.

Con lo cual, a fuerza de giros y expresiones que describen el clima y ambiente de niño rico, o al menos de familia acomodada, se hace en algunos trozos un tanto amanerada y fatigosa. Pero eso ocurre principalmente en la primera parte del libro. En cambio, en los capítulos que corresponden a la segunda y tercera parte, se adensa el relato y logra el autor darnos en ellos el estremecimiento de los primeros balbuceos amorosos, llenos de misterio y terror, de unos adolescentes que casi todavía no se desprendieron de las sombras de la niñez. Esta es la parte más conmovida y llena de atisbos psicológicos y pasionales y de fugaces logros descriptivos. En estos capítulos, en efecto, el autor no hace tanto alarde de lo que podemos llamar su virtuosismo literario, de una facilidad para la frase ligeramente irónica y caricaturesca, que inmediatamente pierde eficacia, porque, por ejemplo, el modelo de tía Honorina, como blanco de tiernas burlas, es ya demasiado consabido para determinadas formas de la caricatura humorística, y está excesivamente en la manera ambiente que cultivan algunas revistas.

Tierna y burlesca al mismo tiempo, es también la manera que utiliza Julián Ayesta para tratar literariamente «su niño», el niño que él se ha inventado biográficamente, valga la paradoja. Evocación y nostalgias risueñas de una infancia feliz, con la sombra de la pasión ya acechando. Sin embargo, el lenguaje es bastante convencional y la evocación está hecha con demasiada picardía de persona mayor. Julián Ayesta no penetra en estas pasiones con decisión, denuedo ni hondura. Hace, eso sí, una estampa brillante de una época. Ayesta asocia con destreza palabras, recuerdos, imágenes, pero sin pasar de la superficie. La técnica, por llamarla de alguna manera, que recuerda a Jaime Joyce, no consiste sino en la unión de palabras, que forman una sola en su total significación. Ayesta se burla con muchísimo respeto—valga la fácil paradoja—, y apenas pasa de ese gracioso estadio en las situaciones que refleja. Todo el procedimiento empleado por él se funda en un convencionalismo y un artificio psicológicos, consistentes en recordar con ojos adultos las emociones de la niñez. De suerte que el humor y la ternura a flor de piel están ya perfectamente dados y consolidados en el hombre hecho y derecho, que se burla suavemente de aquellos terrores sin darles en realidad más importancia que la que suele dárseles cuando se habla de ellos en las conversaciones corrientes.

A este artificio psicológico, que deriva no de colocarse en el mismo mundo del niño—cosa, por otra parte, casi imposible, porque siempre quien escribe es el hombre—, corresponde otro convencionalismo estilístico: el empleo de la *y*, conjunción copulativa, para dar a todo un aire de relato conversacional y pueril, uniendo los párrafos como acostumbran a hacerlo los niños, para los cuales todo lo que se cuenta y el mundo entero forman una hilación continuada—perdónese la redundancia—. Así, cuando Ayesta dice: «Y los pedazos de tortilla y las chuletas estaban llenos de arena, y las niñas tenían el pelo mojado..., y luego les echaban lo que quedaba de la merienda...», «Y luego cada cual cogía un bulto... y volvíamos por el camino cantando y cogiendo moras, que aún estaban calientes», toda esta manera produce, desde luego, el efecto deseado, pero pronto también llega a fatigar, y nos da una cierta sensación de amaneramiento y de fórmula.

E. G.-L.

«LA MUERTA»

DE CARMEN LAFORET

Hay una faceta en Carmen Laforet que quizá está pasando desapercibida a muchos. Me refiero a sus cuentos. Acaba de aparecer un volumen titulado *La muerta*, libro que he leído con el interés que despierta la obra de esta escritora, que ha alcanzado un puesto privilegiado en la novelística de hoy. Diré que hace tiempo que venía siguiendo los pasos de Carmen Laforet en el cuento, acabando por convencerme ahora de que hay en ella una cuentista notable.

Aclaremos los puntos. El cuento que hoy se escribe no es propicio al lucimiento, a mi parecer; «no le va» al escritor de raza. El cuento es género difícil, tarea ingrata, porque, ciñéndose tan sólo a un aspecto vital de un personaje, al friso episódico, se le escapa al escritor que quiera ahincarle el diente de su ingenio. Falta tiempo a la pluma. El cuento-río, como pudiéramos llamar al cuento de origen, desapareció ya. Carmen Laforet, en este volumen que nos ocupa, procede según el axioma de Sthendal en la novela, o sea, paseando el consabido espejo, no a lo largo, sino sobre un trozo del camino. Con absoluta fidelidad.

No es ello cosa fácil a fe mía. La escritora corta un trozo de vida, hace un desgarrón, y lo observa en su área circunstancial, minuciosamente, pero sin detenerse nunca. La palabra en ella es aseada, limpia y pulida, como un pez que salta a la luz. Sólo la palabra necesaria. Ni una más. Penetra hondamente en el concepto, y ya está. Es una técnica de que podríamos muy bien decir que participa del existencialismo, en que sólo ve un lado de un rostro, dejando al otro en la sombra, porque tal vez no exista. La pluma camina fiel a ese «realismo sintético» de que nos habla José Pla.

Ahora bien, a mi parecer Carmen Laforet no debiera prestar demasiada atención al cuento. Es género ingrato, repito, que no agradece el esfuerzo del autor, quien lucha como con una linterna en la sombra. En términos taurinos diríamos que el toro se tapa la muerte y hay que matarlo a pinchazos; no cabe estocada.

Se necesita el alado y agudo ingenio de esta escritora para salir airoso del trance de escribir un cuento de escasísimo *acaecer*, como el titulado *Al colegio*. No ocurre nada, casi nada... A la escritora le gusta imaginar la vida desde esa doble vertiente que le dió la clave de su conocida novela. Es una madre joven que lleva al colegio a su hijita, niña de seis o siete años, después de unas vacaciones. La lleva de la mano. Y algo traslaticio y fundamental, no sabe qué, se le enseñorea; acaso la emoción misma transvertida a su alma, de la nena, en esta primera mañana de colegio.

En *La muerta*, una madre y esposa luego de morir, influye honda e imperceptiblemente en la casa, entre los suyos, unos seres vulgarísimos, egoístas. *El veraneo*—otro cuento— lo inicia un joven abúlico, escritor en potencia, en una aldea. Vive en Madrid, donde destaca en la tertulia literaria por su agudeza en el conversar, pero no se decide a empezar a escribir los grandes libros que proyecta. Se aburre en la aldea a los dos días, y vuelve al café madrileño. Algo imperceptible, dejado para el lector, flota en el aire.

En *La última noche* un soldado va a morir, condenado a la última pena. El amor le descubrió el sentimiento patriótico a este soldado. Ama a su patria entrañablemente, a través de la mujer amada... Por ella cae en el delito condenable, sin embargo: por fatalidad. Y ahora que es un patriota, ahora se le priva de vivir.

Los cuentos mencionados son los m jores del libro, a mi juicio. Otros no h llegado a encontrar la atmósfera p picia, aunque interesen. Carmen Lafo en sus cuentos no se decide a ser iró ca, y siempre deja un ventanico, u rendija de luz a la ternura y a la il sión. «Algo» contenido y gratísimo la en el aire, dejado para el lector, para q lo deguste a sorbos.

RICARDO DE VAL.

«AHI ESTA FELICIANA»

DE GEORGES SIMENON

Aymá, editor.

No había nada que descubrir y, p eso, Maigret se limitó a esperar. trama policíaca es, pues, nimia. No es el carácter de Feliciana, uno de personajes maestros simenonianos, co plejo e irritante, débil y terco, plebeyo desamparado. La novela es, en res men, este personaje con su empeño complicar las cosas y erigirse centro la atención policial. Ya es bastante. Pe el volumen contiene, además, una no la corta: *El restaurante de Ternes*, aje a lo policíaco, y buena muestra de piedad que Simenon profesa a esos se oscuros, abandonados por la vida, pe dores por inercia o arrastre, pero inoc tes en el fondo. El argumento de e novela—una prostituta que salva a u muchacha de la prostitución, a la q unos hombres sin escrúpulo quieren arr trarla—hubiera podido producir un fo tín, un engendro de sensiblería, un m drama. Produce, por obra y gracia Simenon, una obra de ternura, compr sión, piedad, con esguinces grotescos con limpieza artística desde su princi a su fin.

G. Z

LIBROS RECIBIDOS

Carlos Rodríguez Spiteri: MALAGA. «Revista de Occidente». Madrid, 1953.

Manuel González Garcés: ISLA DE DIOS (poesía). Colección «Palma». Madrid, 1953.

Francisco R. Mejía: ZUMOS DEL CAMINO. Buenos Aires, 1951.

Pedro Ardoy: DE MARMOL LAS PUPILAS. Cádiz, 1953.

Félix Casanova de Ayala: EL PAISAJE CONTIGUO. «El Pájaro de Paja». Madrid, 1952.

Pablo Cabañas: LEJOS (poema). Santander, 1953.

Gaston Bourgeois: AUX FRONTIERES DE L'OMBRE. Collection «Elite». Editions Revue Moderne. Paris, 1953.

Marina Romero: PRESENCIA DEL RECUERDO. Colección «Insula». Madrid, 1952.

Eugenio de Nora: SIEMPRE (1948-51). Colección «Insula». Madrid, 1953.

Juan Germán Schroder: LA TROMPETA Y LOS NIÑOS. «Sur». Santander, 1953.

S. Fernández Nicolás: TIERRA DE PROMISION. Editorial «Planeta». Barcelona, 1953.

Luis Romero: CARTA DE AYER. Editorial «Planeta». Barcelona, 1953.

Juan José Mira: EN LA NOCHE NO HAY CAMINOS. Editorial «Planeta». Barcelona, 1953.

Pablo Cavestany: A LA ORILLA DEL TIEMPO. «Escelicer». Madrid, 1953.

Juan Antonio Espinosa: AMORRORTU. José Janés. Barcelona, 1952.

OESIA

«LUZ DE AYER»

Por ROQUE ESTEBAN SCARPA

(Poesía 1940-45)

Santiago de Chile, 1951

Con voz noble y potente, de variados atices y registros, utilizando pulcra- nte el lenguaje, empapado en sufri- ento y sentimiento, canta Roque Este- n Scarpa. Conocí a este profesor chi- no cuando, hace unos años, vino a adrid. Sólo pude hablar con él la vís- ra de su regreso, en su residencia de altos del Hipódromo. Ahora, leyendo, boreando estos poemas, lamento no ha- rle tratado más, me duelo de los que- ceres que nos separaron, me entra la stalgia de unas conversaciones que pu- eron existir. Pues *Luz de ayer* me de- elve completo al poeta, del que sólo r vagas y dispersas referencias «sa- a»... Un poeta de «dos míos».

(Frente a tantas imprecisiones en que lenguaje crítico se mueve, casilleros, iquetas, distingos, yo propongo divi- r a los poetas en dos clases: «dos íos» y... «los otros». O sea, los que o entiende porque siente a la par que los, porque le comunican algo idén- co y, por tanto, comprensible, algo ie permanece vivo y palpitante a pe- r de la transmisión literaria. Y los ie, con todos mis respetos, no puedo istar, no puedo saborear porque no ento lo que expresan, porque su co- unicación está yerta para mí, carece el vigor de la vida, y si les leo tengo impresión de que estoy ciego.)

Uno de los libros recogidos en este olumen se titula *Las cenizas de la luz.* eliz conjunción de palabras. La poesía , eso: lo que queda. Un resto aparte, n residuo de la belleza. El poeta vive a la luz. La poesía es la ceniza. El oeta se quema, arde, en una llama in- isible pero cierta. El verso, para él, s sólo el triste reflejo de aquella ver- ad. Otro título que expresa lo mismo: *Iortal mantenimiento.* (¡Qué belleza en os títulos y en los versos!...) La existen- ia del poeta es un mantenerse difícil, n sostenerse mortalmente; pues el poe- a vive su vida en el perpetuo salto mor- al de apresar lo inalcanzable, de expre- ar lo inexpresable. Jugando al «todo o ada» de referir lo sentido cuando todos abemos que, en última instancia, el sen- imiento carece de referencia posible.

Por eso los poemas de Scarpa son más e alabar: porque resulta que él ha con- eguido el difícil logro de transferir a alabras lo que tuvo una existencia plena ólo en el sueño, en el corazón, aden- ro. Estos poemas—por ejemplo, «Sole- ad del hombre»—están arrancados del ondón del alma. Y arrancados con olor.

Su poesía—la de R. E. S.—, hecha e duelo y de contenida rebelión, es la e un poeta revelador y tan fiel a sí nismo que no hay, en ningún momento, isparidad alguna entre lo sentido y lo eferido, entre la expresión y el caudal ue la nutre. Hay un vocablo para cali- icar este proceder lírico de tan digna al- eza: sinceridad

RICARDO BLASCO.

«SOBRE ESTA TIERRA NUESTRA»

De LUIS LANDINEZ

Edit. «Heraldo de Aragón». Zaragoza, 1952

«La poesía—dice L. Landínez en la «cleve final» que apostilla su libro—o es autobiografía o se queda en juego, más o menos encantador, pero de niños grandes». Así, planteada así, la poesía de Landínez quiere responder, desde cada uno de sus versos, a experiencia... Prefiere «vida» a «oficio», y antepone «sentimiento» a «preceptiva».

Este es el primer libro de poesía de su autor, que ha publicado ya una muy buena novela de tragedia rural. *Los hijos de Máximo Judas.* No era desconocido como poeta, pues algunas colaboraciones suyas—originales o traducciones—han sido publicadas en revistas y pliegos de minoría. Quizá, a simple vista, comparando sus dos obras, se nos antoje mejor dotado para referir y contar, para novelar, antes que para cantar. Su instrumento tiene una primera apariencia tosca y brusca, un tanto desaliñada, que perjudica al sentimiento que, como savia viva, corre bajo esa piel un tanto áspera. Sin embargo, esta impresión primeriza desaparece a medida que progresamos en la lectura del libro. Gana su calor cordial, su temperatura humana, y pronto comprendemos que hay algo más que apariencia en *Sobre esta tierra nuestra*... Quiero decir, pronto desechamos esa impresión porque advertimos que lo que nos choca era lo que es, precisamente, más auténtico en el autor: su alejamiento o apartamiento de las modas y modos que son privativos de tantos autores jóvenes inmersos en la «corriente»... Dos poetas dice Landínez que quiere colocar sobre su cabeza. De ellos el que más honda huella creo yo que ha depositado es Antonio Machado. La colección de estampas de paisaje que titula «La Rosa de los Vientos», así parece demostrarlo. Es en estas estampas donde me figuro que está el mejor Landínez, pues en ellas la esencia lírica está más desnuda, más despojada de literatura, y el canto es más puro, más limpio, más acendrado. Digo, pues, que no encuentro huella aparente de Neruda en esta poesía, ya que, en los poemas de mayor aliento y dimensión del volumen, si algo se advierte, es también la sombra de don Antonio (y quizá de Unamuno), que siempre serán unas bienhechoras sombras. Porque no estoy aquí tratando de encontrar «influencias», como algunos críticos acostumbran, sino «fluencias», esto es, corrientes que nutren, aguas que riegan, savias parejas.

Sobre esta tierra nuestra es una obra desigual y difícil de juzgar, ya que su autor ha recogido en sus páginas poemas de factura y fecha diferentes, que responden a inspiraciones muy diversas y que, por lo tanto, tienen, como resultado, una variedad, aunque les hermane un mismo pensamiento creador. De un lado, el mar, la mar, sentida como gran amante... Por otros, el amor, la tierra, Dios. En todos, un anhelo de superación, de elevación, de señalado por la exaltación amorosa y panteísta que puede cifrarse en el mar:

Volveremos a vernos, mar amada.
Volverán nuestros pechos a sentirse
juntos, y para siempre; volveremos
a gozarnos, latido con latido.
Y acaso en ser, tan tuyo como mío,
hijo de tus abismos y mi sangre,
se levante mañana, proclamando
nuestra verdad, que es la verdad del
[*mundo.*

Esta misma adoración de la naturaleza, que Landínez canta con sensual sentimiento, está refleja en otros poemas, y supone, creo yo, en el autor una adoración de la vida. Culto que, sin embargo, tiene un estremecimiento religioso cuando clama:

Ayúdame, Señor, si desfallezco
Mi lengua, luego, cantará tu gloria
proclamando lo hermoso que es el mundo.

Mi opinión personal es que Landínez, a fuerza de querer expresar, desdeña con exceso lo que la poesía tiene de belleza de la palabra. O, dicho de otro modo: su pensamiento, su reflexión o meditación del mundo y la existencia, pesan demasiado sobre su verbo. No obstante, en *Sobre esta tierra nuestra* hay un poeta muy personal al que es preciso atender, siquiera sea especialmente por lo que con su poesía transmite. El libro está prologado por Francisco Induráin.

RICARDO BLASCO.

NOVELAS DE MAR EN LA LITERATURA INGLESA

Por Oliver Warner

Una nación isleña ha de dirigir su mirada al mar para el comercio, las aventuras, la expasión, el recreo y—en tiempo de guerra—los suministros que la hagan fuerte. La apreciación de este hecho se halla muy generalizada en la Gran Bretaña desde hace siglos, aunque no siempre se encuentre en el plano de lo consciente. A tal apreciación se debe la favorable actitud que suele mostrar el público cuando un escritor de mérito presenta, en términos humanos, un importante relato episódico de la lucha en el mar. Así viene ocurriendo, al menos desde tiempos de Frederick Marryat (1792-1848), quien prestó servicio durante las últimas fases de la prolongada guerra contra la Francia napoleónica.

Durante la segunda contienda mundial, fueron pocas las familias británicas—residentes en el país o en ultramar—que, en un momento o en otro, no resultaran directamente afectadas por la Batalla del Atlántico, de cuyo resultado dependían el destino del solar patrio. Aquella batalla costó tres mil barcos, treinta mil marinos e ingentes riquezas. Los triunfos y reveses de aquella lucha constituyen uno de los grandes capítulos de la historia moderna. Eso explica plenamente el éxito obtenido por *The Cruel Sea*, de Nicholas Montserrat, quien describe aquellos seis años angustiosos tal y como los vieron dos oficiales de las fuerzas de escolta y los hombres que prestaron servicio a sus órdenes. El autor monta el argumento alrededor de dos figuras principales: el capitán de fragata George Ericson, de la Real Reserva Naval, y el capitán de corbeta Lockhart. En torno a ellos, giran todos los demás personajes. El libro cautiva la atención del lector desde la primera página, sin decaer en ningún momento. Es una obra extensa, episódica, detallada. Al centrar la acción en dos pequeños barcos—la corbeta «Compass Rose» y la fragata «Saltash», a la que, en el curso del relato, es destinado Ericson—, resuelve el escritor un problema de capital importancia: evitar que el libro termine en una tragedia total. El torpedeamiento del «Compass Rose» en las inmediaciones de Islandia, con la pérdida de la mayor parte de su tripulación, es uno de los momentos de mayor tensión del libro, pero no el único, y el lector se ve impulsado a encariñarse con el «Saltash» casi tanto como lo estuvo con su bravo predecesor.

Más que un novelista, en el sentido estricto de la palabra, Nicholas Monserrat se muestra en este libro como un fiel narrador de la vida. En sus páginas no hay más que hechos. La fantasía no interviene para nada, y es muy poco lo que puede calificarse de interpretación. El propio autor prestó servicio durante la guerra, en las fuerzas de escolta, a bordo de barcos como el «Saltash» y el «Compass Rose». Sus personajes—entre los que no sólo figuran los marinos, sino sus novias y esposas—tienen constantemente vibración de vida y realidad. Por este procedimiento se logra persistentemente la sensación de lo inmediato, de lo convincente, de lo dramático. El efecto es tan directo como el producido por un relato periodístico. En realidad, teniendo en cuenta todas las ventajas y limitaciones del plan concebido por el autor, sólo dos puntos sugieren una crítica desfavorable: Nicholas Monserrat no regatea el chiste que tuvo gracia la primera vez que se dijo, pero que, con el tiempo y las repeticiones, ha perdido todo su aliciente del primer momento; y, por otra parte, es excesivamente crudo. En tiempo de guerra, los barcos son tripulados por hombres que tienen el ánimo en constante tensión, que viven hacinados, que hablan sin miramientos, y es apropiado presentarlos así en cualquier obra que a ellos se refiera. Pero en el libro que ahora comentamos hay algunos pasajes que no hacen ninguna falta. No añaden ningún factor positivo, e introducen una nota perjudicial para el elevado tono de la obra.

El éxito de *The Cruel Sea* hace pensar en situar la obra dentro de una continuidad. No es ésa una tarea sencilla. En la novela inglesa, la tradición marítima se halla establecida de antiguo, pero no es continua. Comenzó con Daniel Defoe (1660-1731), no tanto en la hoy mitológica novela titulada *Robinson Crusoe*, como en otras del tipo de *Captain Singleton*, en las que se respira plenamente la sensación de la importancia que el marino tiene para la vida nacional. Busca luego el ambiente del mar Tobías Smollett (1721-1771), quien de joven navegó como ayudante de cirujano. En *Peregrine Pickle*, Smollett introdujo un tipo vigorosísimo en la novela náutica: el comodoro Hawser Trunnion. El mar es la base de gran parte de lo escrito por Smollett; tras éste queda un vacío hasta la llegada de Marryat.

Marryat fué un distinguido novelista del siglo XIX. Escribió quince obras para adultos y cinco para niños, muchas de ellas referentes al mar. Hay por lo menos tres que son realmente magistrales: *Peter Simple*, *Mr. Midshipman Easy* y *Poor Jack*. En ellas se combina lo humorístico con lo dramático. Marryat fué un hombre de una energía casi fabulosa. Prestó servicio en la Marina de Guerra, perteneció a la Royal Society, trabajó como caricaturista e inventó un código de señales para los barcos mercantes, que fué el primero en lograr extensa aceptación. Pero, sobre todo, era escritor por naturaleza. Por espacio de varias generaciones, el público devoró sus libros. Ahora sólo se leen en algunas escuelas. Pero quizá renazca el interés por ese escritor.

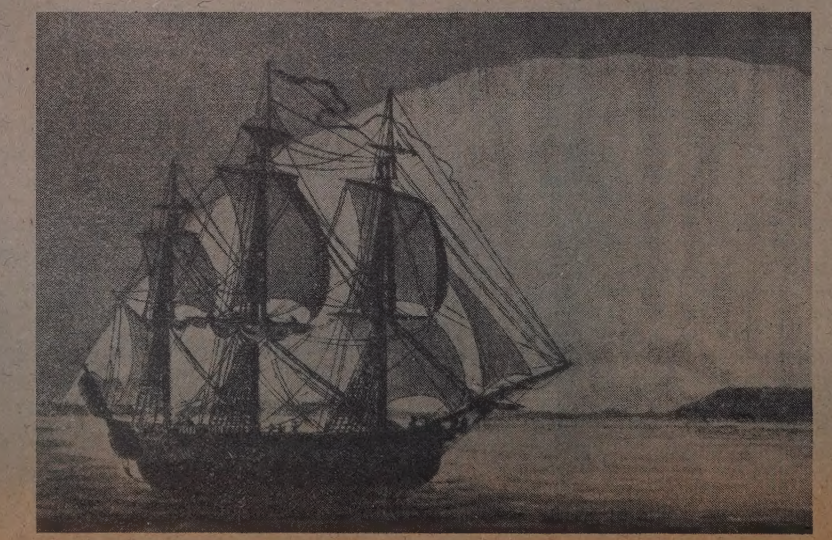
Después de Marryat, vuelve a interrumpirse la tradición, salvo en lo que respecta a algunos libros aislados, de los que, durante los dos últimos siglos, no han faltado distinguidos ejemplos. Los temas de mar fueron revividos por W. Clark Russell (1844-1911), un escritor que ahora se encentra casi olvidado, y frecuentemente presentados, en forma atractiva, por R. L. Stevenson (1850-1894). Pero hasta la publicación de las obras de José Conrad (1857-1924), a partir de fines del pasado siglo, los asuntos marítimos no alcanzaron una distinción permanente. *Typhoon*, *The Nigger of the «Narcissus»*, *Youth*..., todos ellos son libros de los que cualquier literatura podría enorgullecerse, pero no representan más que tres entre las muchas joyas literarias escritas por su autor.

A partir de Conrad, ha habido algunas notables novelas de mar, escritas por John Masefield, H. M. Tomlinson, Richard Hughes, James Hanley y otros. Además de ellas, C. S. Forester ha escrito toda una serie de novelas acerca de la marina inglesa. Muchos de los libros de Forester se refieren a las aventuras de un personaje, Horatio Hornblower, durante las guerras napoleónicas. Cubren, en buena parte, el mismo período que las novelas de Marryat, y quienes conocen bien estas obras apreciarán lo que Forester debe a ellas.

Además de la citada serie, Forester ha escrito una novela de la segunda contienda mundial, *The Ship*, cuyo éxito inicial fué casi tan grande como el de *The Cruel Sea*. Ese libro—que sigue siendo muy leído—utiliza un método muy parecido al de Montserrat. La unidad de la obra deriva de una acción naval—la defensa de un convoy destinado a Malta—y del hecho de que ésta se describe desde el punto de vista de los oficiales y la marinería de un crucero. Como Montserrat, Forester se esfuerza en describir la vida privada de algunos tripulantes del barco, el «Artemis».

En otros aspectos, las páginas de Montserrat reflejan las de Marryat. Capta con precisión las frases y las indirectas de la conversación de los marineros. Pero así como los marinos de Marryat eran todos profesionales, los de Montserrat son principalmente «aficionados», es decir, sólo de tiempo de guerra. En las pocas veces en que aparece el profesional, en *The Cruel Sea*, se aprecia en él la resonancia de viejos ecos, se ve en él la autoridad de sus antepasados. La disciplina de Marryat fué mucho más severa, sus condiciones de servicio abrumadoras; pero los personajes de Montserrat son los verdaderos descendien directos de los hombres de la flota Collingwood, tan bien descritos por M rryat. Las armas son diferentes, el e migo es distinto, los métodos son otr la actitud de los oficiales con sus sub dinados ha experimentado una feliz e lución, pero subsiste el mar, con frecu cia cruel, a veces benigno, pero jam tolerante—en ninguna época o latitu para los marinos que cometen un se error de navegación.

«Hay un algo magnífico—escribió C rad en *The Mirror of the Sea*—en el pentino tránsito de esos corazones, de las cimas de la lucha y la tensión y estrépito tremebundo, desde la vasta inquieta furia de la superficie, a la p funda paz del fondo del mar, dormid imperturbable desde el comienzo de siglos.» Tal epitafio es aplicable a marinos descritos por Montserrat, van a la muerte, no por los azares una tormenta, como los de Conrad, s por los designios de un enemigo n personal; y en *The Cruel Sea* no se s van ni las mujeres. Lockhat, que, co Erickson, se ha dedicado a la guerra haber sido antes marino profesional, cuentra, hacia el final del libro, una co pañera ideal en la persona de Julie H llam, oficial de los Servicios Auxilia Femeninos de la Marina de Guerra. lie es una excelente mujer: serena, co petente, atractiva y, cuando se le ll al corazón, se encuentra en él un ar sincero. Nada, ni aun el trágico final «Compass Rose», es más conmove que las relativamente pocas páginas que Julie aparece. Cuando muere aho da, como resultado de un accidente, lector tiene realmente la impresión haber recibido un golpe físico. Y, co ocurre con tantos incidentes en tier de guerra, es innecesario.



Litografía romántica

REVISTAS

CULTURA Y ARTE

Hemos recibido el núm. 8 de la REVISTA DE EDUCACION, que dedica atención preferente este mes a los «Temas de Enseñanza Media», sobre los cuales aparece una extensa y documentada información. ALCALA publica en su último número «En el frente intelectual del catolicismo», por Fray Albino González y Menéndez Reigada, Obispo de Córdoba. «El cristianismo de nuestros días y su vocación temporal», por Carlos París, y otros originales de gran interés. ATENEO destaca en su número 25 «Un sacerdote en la guerra de España», por José María García Escudero; «Intitutos y colegios», por Rafael Gambra; «Las «confesiones» de García Morente», por Antonio Garrigues, además de otros ensayos y sus secciones habituales. El INDICE CULTURAL ESPAÑOL correspondiente a mayo abunda en su información rigurosa y clara sobre las actividades culturales en nuestro país.

Hemos recibido también «Haz» y «Rumbos».

La Academia Nacional de la Historia Venezolana nos ha enviado su BOLETIN núm. 140, en el que destacan diversos trabajos monográficos sobre la figura de Simón Bolívar. TIERRA FIRME es una interesante publicación panameña, en cuyo número cinco aparecen poemas de Manuel Scorza y Pablo Antonio Cuadra, y otros originales en prosa, debidos a Gabriel Alfonso, José Gillermo Ros, Rogelio Sinan, etc. ARIEL (Guadalajara, Jalisco, México) continúa manteniendo el subido interés de su «Suplemento de Artes Plásticas». El último número que recibimos de «Repertorio Americano» está dedicado a la memoria de José Martí, en el primer centenario de su nacimiento. El PAPEL LITERARIO «EL NACIONAL», de Caracas, trae en su número de marzo interesantes originales de Carrera Andrade (sobre poesía) y Giner de los Ríos («Palenque, ciudad maya»).

De Buenos Aires hemos recibido POLIFONIA, revista musical, en cuyo número marzo-abril aparecen interesantes informaciones y estudios sobre la actividad musical argentina.

VERTICE, de Lisboa, publica en su núm. 116 (abril) interesantes trabajos firmados por Ferreira Diuiz, Henrique de Amaral, Gonçalves Labrador, Vieira Santos y otros.

LA FIERA LETTERARIA, en su número del pasado 10 de mayo, publica un trabajo de Rinaldo Froldi sobre don Ramón Menéndez Pidal.

POESIA Y LITERATURA

Hemos recibido el núm. 7 de CARACOLA, la revista malagueña de poesía, que publica un magnífico poema inédito de Juan Ramón Jiménez y otros originales de Gerardo Diego, Carmen Conde, A. Muñoz Rojas y otros. El número 3 de ANSI, la inquieta revista zaragozana, publica en un interesante editorial, «Arte *engagé*», y originales de Uriel, Boberg, Aguirre y Derqui, del que destaca un magnífico artículo sobre Arcangelo Corelli. ALFOZ, de Córdoba, trae en su núm. 7 colaboraciones de Aleixandre, Montesinos, Celaya y otros. ARCILLA Y PAJARO, de Cáceres, son unos interesantes pliegos poéticos en cuya última entrega aparecen poemas de Gloria Fuertes, Eugenio Frutos, Manuel Pacheco, Emiliano Durán, José María Requena, Prudencio Rodríguez y J. M. Gil Encinar.

SANTA CRUZ, revista de dicho colegio mayor en Valladolid, nos ha enviado su núm 13.

De gran interés, a destacar especialmente, es el número de abril de la revista belga LE JOURNAL DES POETES. Está íntegramente dedicado a la poesía española. Aparece, en primer lugar, un extenso e informativo trabajo de José Luis Cano sobre «La poèsie espagnole d'aujourd'hui». Este número del «Journal» es una pequeña antología para los lectores de lengua francesa; aparecen, en traducciones muy correctas, poemas de Alberti, Aleixandre, Dámaso Alonso, Gerardo Diego, Salinas, Cernuda, Laffon, Celaya, Carmen Conde, Panero, Crémer, Vivanco y Hernández. La parte final del número trae poemas de la llamada «generación de 1940»: Morales, Bonsoño, Cano, Otero, Castillo Elejabeytia, Hierro y Ricardo Molina. Un homenaje de «Journal des poètes» a nuestra poesía, que debemos valorar en todo su significado.

LITERATURA ALEMANA DE HOY

El cuadro sinóptico de la actual literatura alemana es bastante difícil de hacer, ya que, propiamente hablando, no hay escritores nuevos, surgidos después de la última guerra. Generalmente, los autores alemanes de hoy scribían ya antes de 1939. Por lo deás, desde 1933, o sea, desde la suida de Hitler al poder, los escritores lemanes se escindieron en dos grupos etamente distintos: los alemanes proiamente dichos y los judíos alemanes, ue emigraron todos al extranjero, como 'homas Mann (naturalizado americano n 1944), Herman Kersten o Eric Maía Remarque, por ejemplo. Algunos, omo Alfred Neumann, que acaba de norir, se fijaron definitivamente en los Estados Unidos. Otros escogieron un xilio más completo: así, Robert Neunann, que no sólo se instaló en Inglaerra, sino que en lo sucesivo escribió exlusivamente en inglés. Se trata, pues, le verdaderos apátridas. No fué éste el aso de Jacob Wassermann, que, aunque migrado, murió en 1934 sin haber tenilo tiempo de «desgermanizarse», como antos otros escritores de origen judío. Véase mi artículo en el núm. 45 de INDICE, noviembre de 1951.)

Pero, antiguos o modernos, todos los scritores alemanes están bajo la influenia de la guerra y sus consecuencias, de al suerte que la literatura alemana acual se encadena directamente a la de la rimera postguerra: el mismo desastre, a misma desesperación, las mismas preocupaciones, la misma rebelión interior le los combatientes de regreso a sus hogares devastados por la lucha. La forna de expresión es distinta de la inaugurada, con la resonancia que todo el nundo recuerda, por Eric María Remarque en *Sin novedad en el frente*. Pero a psicología, las reacciones, las cuestiones angustiosas, siguen siendo las misnas.

La pléyade de los escritores alemanes está dominada, desde muy alto, por algunos «antiguos»: Ernst von Salomon, Ernts Jünger, Hans Fallada, Ernst Wiechert...

Ya he tratado largamente (cf. INDICE núm. 48, febrero 1952), el caso de Ernst Jüngen, escritor, poeta, filósofo, esteta, guerrero, autor de *Tempestades de acero* (sus notas durante la primera guerra mundial), *La guerra, nuestra madre, Sobre los acantilados de mármol, Jardines y caminos, Irradiaciones* (su diario de la segunda guerra). En 1918, Jünger, lo mismo que Ernst von Salomon, se convirtió en ídolo de la juventud alemana, humillada por la derrota, y que veía en ellos un símbolo y una esperanza de desquite. Pero, posteriormente, la evolución de los dos escritores fué muy distinta. Es sabido que Ernst Jünger—que escribía a raíz de la primera guerra: «Lo que importa no es el fin por que combatimos, sino que combatimos»—abandonó poco a poco este espíritu marcial para convertirse en un «emigrado» dentro de su propio país, ya que era opuesto al hitlerismo. Por lo demás, esto no le impidió cumplir con su deber durante la segunda guerra, pero ya no era el poeta épico de antaño el que combatía, sino más bien un filósofo decepcionado, un esteta, extraviado en el fuego de las batallas. Su *Diario*, aparecido el año último, lo prueba de sobra, *Heliópolis* (1949), una novela psuedo-histórica, es de la misma inspiración, aunque más confusa.

Muy distinto es el caso de Ernst von Salomon, prototipo del «junker» prusiano, que no ha variado en nada. Está retratado de cuerpo entero en sus recuerdos de infancia, *Los Cadetes*. En esta novela rememora su estancia en la Escuela de Cadetes de Potsdam, la disciplina de hierro que reinaba allí y el orgullo entusiasta de que estaban llenos él y sus condiscípulos, su sueño de hijos de la guerra, de «morir en una trinchera delante de París». En su primera obra, *Los Réprobos*, que cayó como una bomba en Alemania, y después, en *La gran ciudad*, Ernst von Salomon había pintado los combates de los cuerpos francos del Báltico, la profunda desesperación de su país fulminado por una derrota tanto más cruel cuanto que era inesperada, el renacimiento del nacionalismo alemán. Es casi seguro que von Salomon no cambiaría ni una sola palabra a sus escritos de antaño. Esta perennidad es hoy bastante rara en las letras alemanas, en las que innumerables escritores niegan haber sido hitlerianos y presumen de unas ideas democráticas que guardaron muy bien durante los años de Hitler.

Tal es, en cierto modo, el caso de Hans Fallada, muerto a comienzos de 1947. Y no porque Fallada fuese un escritor político, ni siquiera de tendencias políticas; nada de eso. Pero tuvo sus más grandes éxitos de librería durante el hitlerismo, y dicen que «se arrepintió» al final de la guerra. Hay que decir, sin embargo, que Fallada no ha sido nunca otra cosa que novelista, un gran novelista. Desesperado y profundamente pesimista, resulta también deprimente, pero sus obras tienen una trágica y sombría belleza y cierto mágico poder de encantamiento. *Lobo entre los lobos, Hemos tenido un hijito, Matrimonio sin amor*, todos estos libros cantan la destrucción, el sufrimiento y la muerte Y, sin embargo, no se puede decir que ésta sea una actitud deliberada del autor. Su última obra, *El bebedor*, escrita en quince días en septiembre de 1944, cuando Alemania estaba ya en plena derrota, demuestra el extraordinario poder de abstracción de Fallada, que escribe en medio del caos un estudio fuerte y preciso, patético en su lucidez desesperada, de la caída al infierno de un hombre normal y dichoso, que se convierte en un alcohólico en la cuarentena. Es una pesadilla alucinante, sembrada de atroces escenas, pero también un estudio perfecto de un caso de alcoholismo, en el que Fallada ha sabido desarrollar sus extraordinarios dones de novelista.



Ernst Wiechert



Hans Fallada



Werner Richter

Ernst Wiechert, es el poeta, cantor de los grandes bosques y la Naturaleza, pero también pintor de la angustia de nuestro tiempo y, más especialmente, de su país. *De los bosques y los hombres*, describe su infancia, que se desarrolló en estrecho contacto con la Naturaleza. Su último libro, *Missa sine nomine* (título inspirado en el oratorio de Tadëi de Gandra), es el relato de las incidencias de la última guerra, sobre una familia de buhoneros, y un grupo de campesinos prusianos, expulsados de la Prusia oriental por la victoria aliada. La aventura del protagonista, el barón Amadeo de Liljecrona, es un poco la aventura del propio Wiechert, que pasó varios años en un campo de concentración, a causa de su anti-hitlerismo. Por lo menos, este autor pagó valerosamente el derecho a proclamar sus opiniones políticas, que nunca han variado.

El más grande y también el más veterano de los escritores alemanes es, incontestablemente, Thomas Mann, el prestigioso padre de *Los Buddenbrook*, publicado en 1901. Ciertamente, Thomas Mann emigró a la subida de Hitler al poder; ciertamente, no volvió a vivir a Alemania al final de la guerra; ciertamente, firmó innumerables manifiestos anti-hitlerianos, redactados por los demócratas alemanes y de otros países. Pero las vicisitudes políticas no han variado su estilo ni su manera de escribir. Hace dos años publicó el monumental y confuso *Dortor Faustus*, la historia de Artuhur Leverkühn, Fausto moderno, pero también la historia del hombre en rebelión contra el universo recibido de Dios, de una especie de Prometeo a quien el orgullo lleva a su propia destrucción. Su última obra, *El elegido*, se basa en la epopeya en verso, *Gregorius*, de un poeta alemán de la Edad Media, Hartman von Aue, que a su vez se había inspirado en un viejo texto francés. Bajo forma de parodia, Mann trata en esta obra del pecado, de la santidad, de la gracia y de la relación sutil que existe entre estas cosas a primera vista antinómicas. Se puede reprochar a Thomas Mann el haber renegado del país que le vió nacer, pero es imposible discutir su calidad de gran escritor alemán. Su hermano Heinrich Mann, también novelista, queda eclipsado en la sombra de Thomas.

Hans Canossa es otro «veterano» y también otro «emigrado en su patria». Bávaro, y médico de profesión, era ya conocido antes de la guerra por su *Dilario de guerra* y *El Doctor Gion*. Anti-«nazi» de la primera hora, aceptó, sin embargo, en 1941, la presidencia del Congreso de Escritores, organizado en Weimar por el Dr. Goebbels. Después, volvió al silencio, del que salió al terminar la contienda con *Ungleiche Welten* (Mundos distintos), que es una requisitoria contra los crímenes de guerra.

Bertolt Brecht es otro escritor alemán de origen judío. Se dió a conocer hacia 1920 por *La ópera de perra gorda*, adaptación muy libre de *The Beggar's Opera* (La ópera del mendigo), de John Gay, estrenada en 1728 y cuyo tema había sido sugerido a Gay por Jonathan Swift. La obra de Bert Brecht fué el tema de la película del mismo nombre de Pabst. En la actualidad, Brecht ha adaptado sobre ella una novela, *Dreigroschenroman*, publicada simultáneamente en tres ediciones en las distintas zonas de ocupación alemanas. Bracht tiene cincuenta y cuatro años, nació en Augsburgo. Era estudiante de medicina cuando estalló la guerra de 1914, y, unque pasó todo el tiempo de las hostilidades en un hospital militar de su ciudad natal, concibió un odio sin límites por la guerra. De esta época data su primer obra anarquista y realista, *La leyenda del soldado muerto*, que le dejó preparado para el neo-realismo. Más tarde fué director de escena del «Deusches Theater», donde hizo montar por Max Reinhardt *La ópera de la perra gorda*. Habiendo emigrado a raíz del incendio del Reichstag, vivió en Francia, en Escandinavia, en Inglaterra, en la U. R. S. S., en los Estados Unidos... En 1947, muy procomunista, regresó triunfalmente a Berlín, donde los

soviets se apoderaron inmediatamente de él y de su obra, con fines de propaganda. En la actualidad, dirige el teatro «Berliner Ensemble», en la zona oriental de Berlín. Este escritor de indudable talento, en la línea de Henrich Heine, está ya perdido, sin duda, para la verdadera literatura.

En el mismo caso se encuentra Anna Seghers, novelista comunista, *Premio Stalin*, cuya última obra *Los muertos no envejecen*, con una clara influencia de Thomas Mann y su escuela, es una larga crónica, que abarca de 1918 a 1945, es decir, desde el final de la primera guerra mundial hasta el de la segunda. Anna Seghers ha querido retratar aquí el destino del pueblo alemán en estos treinta años de «entreacto». Aunque en ella la escritora de talento ha triunfado casi siempre sobre la militante marxista, Anna Seghers no ha podido resistir a la tentación de dividir la sociedad en cuatro castas bien diferenciadas y monolíticas: los «nazis» malvados, los burgueses corrompidos y sedientos de dinero, los socialistas traidores, en los que de vez en cuando arde una fugaz chispa de inspiración (sin duda, una pequeña concesión al marxismo de los «hermanos enemigos») y, por útimo, los comunistas, adornados de todas las virtudes y cualidades. Hay en la obra una cuarentena de personajes, todos de gran relieve. Es indiscutible que Anna Seghers es una gran escritora, con grandes ilusiones que, al igual que sus muertos, «no envejecen».

Sólo de pasada mencionaré a Erich Kaestner, el célebre autor de *Emilio y los detectives* y, sobre todo, de *Fabián*, doloroso cuadro de la desesperación de la juventud alemana después de la primera guerra. Desde 1945, Kaestner parece refugiarse más bien en la poesía.

Un pequeño «grupo aparte» está constituído por dos novelistas católicas, la ilustre Gertrude von Le Fort (autora del inolvidable *Velo de Verónica* y más recientemente, de *La hija de Farinata*, novela histórica de la lucha entre güelfos y gibelinos) y Elisaberth Langgaesser, la autora recientemente fallecida de *El sello indeleble*, estudio profundo hasta la angustia de una conversación donde se siente sin cesar la presencia del Príncipe de ese mundo *quarens quem devoret*, disputándole el alma a Dios hasta la victoria final de la gracia. Estas dos novelistas parecen estar fuera de su época y de los acontecimientos que han transformado el mundo a su alrededor. Pero ocupan un lugar importante en la literatura de su país.

Llegamos ahora a la piéyade de jóvenes novelistas de la nueva Alemania, obsesionados hasta la alucinación por la guerra y la catástrofe nacional. A su cabeza figura Hans Werner Richter, cuya obra *Los vencidos* ha causado en esta postguerra tanta sensación como en la primera *Los Réprobos* de Ernst von Salomon y que, en otro sentido, ha sido comparada con el célebre *Stalingrado* de Theodore Plivier. En efecto, Richter es también un antihitleriano, víctima de sus convicciones políticas. Una nueva obra, de más envergadura, *Dejados de la mano de Dios* ha aparecido recienemente. Superando su caso personal, que había pintado en *Los vencidos*, Richter evoca aquí a doce personas que, por caminos distintos, llegan al último grado de la miseria en un campo de prisioneros y simbolizan a los millones de seres que en nuestra época están «dejados de la mano de Dios». El hecho de que este libro haya sido premiado por un grupo de escritores alemanes emigrados, entre ellos Thomas Mann, Alfred Neumann y Hermann Kesten, indica claramente la tendencia «democratizante» de esta obra, pero no resta nada al valor como novelista de Richter, ni a la amplitud de su visión cósmica.

El cielo no paga intereses, de Richart Kaufmann, es la historia de uno de esos innumerables adolescentes cuya juventud transcurrió entre las dos guerras sufridas por su país. Escritor auténtico, Kaufmann pinta el desorden de las almas y del mundo, del que la guerra no es más que un reflejo ampliado. Una profunda amargura, un gran escepticismo, se disimulan tan pronto bajo una ironía ligera como bajo un humor sombrío, a lo Hoffmann o a lo Heine.

Aunque la vida de Hans Helmuth Kirst tenga alguna semejanza con la de Kaufmann, de quien es contemporáneo por la edad, su primer libro *El teniente se ha vuelto loco*, es muy distinto. Es la historia burlesca y sintomática a la vez de un joven oficial, que regresa del frente del Este a una retaguardia podrida y despreocupada que le llena de asco y que un nuevo cargo oficial le permite tiranizar hasta el punto de meter en la cárcel a su propio coronel. Es una especie de Till Eulenspiegel moderno, con el mismo espíritu satírico en el autor y la misma alegre ferocidad. El lector no logra saber a ciencia cierta si el teniente Strick es un verdadero «nazi» o un «resistente» antihitleriano.

Entrevista con la muerte, de Hans Erich Nossak, es como indica su título, otro ejemplo de la obsesión de la guerra entre los escritores alemanes. Las páginas consagradas a los bombarderos de las ciudades alemanas son dantescas e inolvidables y, sin embargo, no acusan ninguna exageración de estilo.

Vienen después tres escritores que, por su edad, pertenecerían más bien a la vieja generación, pero cuya obra se enlaza directamente con la de los jóvenes novelistas. *El buque de los esclavos*, de Bruno E. Werner, conocido crítico de arte, es más bien un documento que una novela. Relata la vida de un periodista alemán entre 1919 y 1945, entre las dos derrotas. Parece tratarse, en parte al menos, de una autobiografía novelada, cuyo héroe es un hombre corriente, ni víctima del nazismo, ni antihitleriano. Está escrita en un tono de objetividad más impresionante que todos los efectos de estilo imaginables. Pero, en medio del horror físico de la guerra, de las noches de fuego de Berlín o de Dresde, el sentido de las realidades espirituales no es perdido por Werner.

La ciudad al otro lado del río, de Hermann Kassack, es de inspiración netamente kafkiana, es decir, una novela-mito. Esta ciudad es la ciudad de los muertos, el país donde los fantasmas se detienen un momento y rememoran su existencia antes de ir a perderse en la nada. En esta ciudad el protagonista, un erudito de culturas orientales, *entra* en vida llamado por el Ayuntamiento, que le encarga del servicio de archivos y la redacción de una crónica de los acontecimientos, las opiniones y las costum[bres] locales. Regresa con un mensa[je] que deberá explicar a los vivos. Es u[na] novela ingeniosa y bien construída, pe[ro] que cansa por exceso de simbolismo.

La sociedad del granero, de Ern[st] Kreuder, es, por el contrario, una rea[c]ción contra la desesperación y la obs[e]sión bélica de la nueva generación de e[s]critores alemanes. Kreuder es un aut[o]didacta, de pasado aventurero. Antig[uo] colaborador de la célebre revista «Si[m]plicissimus», tuvo que guardar silenc[io] durante los años del hitlerismo. Vuel[to] de la guerra, enfermo, vive solitario [en] un molino, al igual que Jean Gion[o]. Ve, en la historia reciente, «el fraca[so] total e incompresible de las grandes in[s]tancias del mundo occidental, tanto cu[l]turales como religiosas o políticas». P[e]ro, al contrario de sus jóvenes coleg[as] quiere volver la espalda a ese pasado [es]téril, olvidar esas atroces experienci[as]. «Nuestra literatura, dice uno de s[us] personajes, se ha hecho puramente de[s]criptiva... Hay que restaurar la sober[a]nía del estilo y la imaginación y dese[n]mascarar ese «bluff» de los periodist[as] que es «la copia de la realidad»... Esc[ri]bir es tratar de expresar lo imposible». Pero la tesis de Kreuder, quizá llama[da] a ser un punto crucial en la literatura a[le]mana de postguerra, es bastante ar[bi]traria y rígida. Siete hombres se reún[en] en un granero y fundan una socied[ad] que rechaza la realidad, los valores s[o]ciales, la historia e incluso la razón, [y] que proclama el derecho a los sueños, [al] genio, a la imaginación. Esto se par[e]ce tan pronto a Giraudoux como a H[of]fmann o a Sterne. El porvenir demost[ra]rá si Kreuder habrá ocupado la vangu[ar]dia de un movimiento nuevo en la nue[va] literatura alemana.

Por último, hemos de citar a v[a]rios escritores, emigrados desde ha[ce] mucho tiempo, pero que, sin embarg[o], ocupan un lugar destacado en las letr[as] alemanas. Josef Breitbach llegó a P[a]rís en 1919 y regresó en 1928. Pero, au[n]que introducido en la «Nouvelle Re[vue] Française», dirigida a la sazón por G[i]raudoux y mezclado en la vida litera[ria] francesa, considera como maestro a [un] escritor alemán desconocido en el [ex]tranjero que pronuncia conferencias [so]bre Francia en su país.

Annette Kolb, hija de un bávaro y [de] una francesa, es a la vez ensayista y [no]velista. Su obra *El chorro de agua* s[e]rá publicada en breve. Pero es también [au]tora de un excelente libro sobre Moz[art], de un estudio sobre Luis II de Bavi[era] y Richard Wagner y de una biogra[fía] de Schubert, muy reciente. Es una es[cri]tora que se refugia en el pasado y en [la] historia, casi como C. W. Ceram, cu[yo] libro *Dioses, tumbas sabios*, historia [de] los grandes descubrimientos arqueoló[gi]cos del siglo XIX, se lee de un tirón, [co]mo una novela policíaca.

Muy distinto es el caso de Geor[g] C. Glaser, autor de *Secreto y violen[cia]*. Glaser es también un autodidacta de [un] pasado más que agitado: estuvo en [un] reformatorio para delincuentes juveni[les], fué caldedero, ferroviario y periodis[ta], militó en los movimientos obreros, [lu]chó contra el nazismo; refugiado [en] Francia como apátrida, fué moviliz[ado] en 1939, herido, hecho prisionero [por] sus propios compatriotas y recluído [cer]ca de su ciudad natal. Se evadió, [fué] capturado y escapó de nuevo. Natu[rali]zado francés en 1947, vive en París, [don]de ejerce la profesión de artesano [en] calderería de cobre. Ha renegado de [su] país de origen, pero escribe en alemá[n], niega toda influencia francesa sobre [su] obra literaria, considerando como [sus] maestros a Tolstoi y Gorki. Es un [es]completamente aparte, pero quiéral[o o] no, Glaser pertenece a la literatura [ale]mana.

Este breve panorama de la litera[tura] alemana actual no puede menos de [ser] esquemático e incompleto, en el m[arco] limitado de un artículo. Espero, sin [em]bargo, haber dado una idea concret[a de] las tendencias a la vez divergentes y [pa]ralelas entre sí, de esta literatura. A[gru]pando a escritores muy diferentes en [ca]racteres y en aspiraciones, tiene no[obs]tante cierta homogeneidad y un tono [ge]neral común que provienen de la o[bse]sión de la guerra de que todos estos [escri]tores están poseídos; de la profunda [re]sonancia que la catástrofe ha tenido [so]bre ellos mismos y sobre su país. [Es] justo decir que la moderna litera[tura] alemana está en plena transforma[ción] y que aún faltan varios años para [que] cristalice totalmente, abandonando [to]los partidismos y los extremismos [polí]ticos.

Elena Botzar[is]

PARIS

REFLEXION DE LLEGADA

EL SEÑOR SARTRE Y SU LIBRO SOBRE JEAN GENET



NADA más llegar a Francia, el señor Sartre, don Juan Pablo, me ha costado mil doscientos francos: el importe de dos comidas. No es que le haya invitado a comer, ni mucho menos. Es que vi en la estación de Hendaya su libro sobre Jean Genet, y no he podido resistir a la tentación de comprarlo. Son seiscientas páginas de gran formato. Supongo que las obras de Jean Genet ocuparán un espacio equivalente. Pero no hay que asustarse: los comentaristas suelen escribir mucho más que los comentados. No olvidemos que las notas de Rodríguez Marín al *Quijote* ocupan más espacio que el *Quijote* mismo.

La aparición de Genet, o, mejor dicho, de sus obras, y la repercusión del escándalo literario sobre su persona, habrán hecho feliz al señor Sartre. No siempre un filósofo se encuentra a mano con un sujeto que sólo con existir y describir su existencia proporciona pruebas de la veracidad de un sistema. El libro de Sartre sobre Genet quiere decir: todo lo que yo he afirmado en «L'Etre et le Néant», en «L'Imaginaire», es cierto; he aquí la prueba viva. Y para evidencia mayor, saca a luz las tripas repugnantes de un hombre cuya sola apariencia repugna, no ya sus libros. Pero seamos justos: el gesto de Sartre es un alarde de profundidad psicológica, de perspicacia literaria, de conocimientos filosóficos y de ingenio sofístico. Hay, sin embargo, un fallo dialéctico: la tesis de Sartre sobre Genet se apoya en el sistema de Sartre, pero éste postula el caso de Genet como prueba. Aunque yo no entiendo mucho de estas cosas, barrunto un círculo vicioso. Perdón si me equivoco. Pero tengo entendido que las bases ontológicas del existencialismo sartriano han sido ya discutidas y negadas. Yo mismo he oído al profesor Zubiri negarles fundamento. Lo probable, sin embargo, es que Sartre no se haya enterado, y, de enterarse, haya concedido poca importancia a la crítica de su sistema hecha por un filósofo español. Cierto que Jaspers, por ejemplo, le ha negado, a su vez, la condición de filósofo, pero Sartre le ha respondido llamándole charlatán.

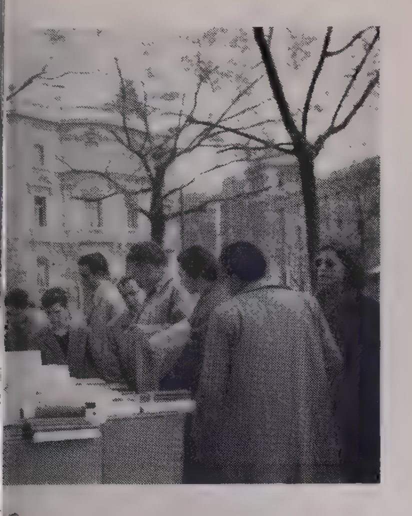
Lo único que está, hasta ahora, claro, es que Sartre es un gran escritor y que dispone de la mejor prosa didáctica francesa de la actualidad. Leyendo su libro sobre Genet, se deja uno arrastrar por las virtudes de la prosa, a sabiendas de que lo que dice es falso. Pero no todo es falso en este libro. Es indiscutible la penetración de Sartre para averiguar determinados procesos psicológicos y para describirlos. La relación entre la persona lamentable de Genet y su no menos lamentable literatura está vista con perspicacia extraordinaria. Y, cosa inesperada para mí, la crítica puramente literaria del verso y de la prosa de Genet es de una agudeza sorprendente. Pienso con pena en los incondicionales madrileños de ambos escritores; pienso en los que leían extasiados el poema *Condanmé a mort*. El análisis preciso de Sartre demuestra que, en todo el poema, sólo tres versos son verdadera poesía, y de ninguno de los tres es responsable Genet. Los restantes son prosa versificada.

No pretendo con estas líneas, escritas rápidamente después de una lectura rápida, agotar los juicios sobre el libro de Sartre—del que, que yo recuerde, no se ha hablado aún entre nosotros—. Sus seiscientas páginas merecen otra atención y otro detenimiento. No obstante, juzgado en su conjunto, me parece inferior al que trata de Baudelaire. Si ambos son igualmente penetrantes, aquél es más conciso. Si ambos están igualmente bien escritos, aquél es menos farragoso. Si ambos son igualmente sofísticos, aquél nos dispensa de la lectura de las pruebas. Finalmente, la vida escandalosa de Baudelaire está ya tan lejana a nosotros, que podemos tratarla sin sentir asco en la materia; pero el escándalo de Genet está vivo y cercano, y mi conciencia cristiana me impide pensar y decir cosas atroces de un hombre al que puedo encontrarme en cualquier esquina.

Queda sólo una cosa por decir: ¿qué sucedería si alguien, provisto del mismo aparato científico del señor Sartre, de su misma penetración, de su ingenio y de su prosa, se dedicase a estudiar la obra y la persona del propio Sartre? ¿No está el gran escritor y no tan gran filósofo proporcionando con sus libros materia tentadora a los investigadores de almas para que investiguen en la suya y se la dejen tan al desnudo como ha dejado él la de Genet? Es posible que Sartre, excelente propagandista de sí mismo, lo agradeciese superficialmente. Pero en el fondo, allá en el fondo de sí mismo, no creo que le hiciese mucha gracia. Porque el alma de Sartre, a juzgar por lo que en sus libros se traduce de ella, no debe ser tan delicada y transparente como este aire de París que ahora mismo veo desde mi ventana.

Gonzalo TORRENTE BALLESTER

ORIGENES Y PORVENIR DE LA FIESTA DEL LIBRO ESPAÑOL





Don Quijote y Sancho ante la estatua de Cervantes, momentos antes de salir la cabalgata.

Su historia y vicisitudes en 27 años

El problema: convertirla en una fiesta verdaderamente popular

Por FRANCISCO ESTEVE BARBA

LA Fiesta Nacional del Libro se instituyó por Real Decreto de 6 de febrero de 1926, aparecido en la *Ga-ta* del 9. Las palabras de la parte ex-sitiva, inauguran la serie de los flori-gios que, año tras año, han venido de-cándose al libro desde lo alto de los es-ados de los Paraninfos en todas las ovincias españolas.

Se establecía la fecha de la celebración más tarde, como veremos, trasladada—ándola para el día 7 de octubre de to-s los años, supuesto aniversario del acimiento de Cervantes. En ese día, nto en las Reales Academias como en s Paraninfos de las Universidades e stitutos del Reino, habían de celebrar-sesiones solemnes destinadas a ensal-r y divulgar el libro español; y aparte los Académicos, Catedráticos y perso-alidades científicas y literarias desig-adas por cada Corporación, también ha-a de disertar un alumno de cada Fa-ltad. Si a los alumnos de las Faculta-s se les puede considerar como el pue-o discente regido por la autoridad aca-émica docente, con este detalle—la in-rporación de un alumno a las diserta-ones—comenzaba el legislador a dar par-en la fiesta al pueblo. Con objeto de que no se quedara congelada en el ámbito de los Paraninfos, el legislador extendía el precepto a todas las Escuelas Especiales del Estado, sin excepción alguna, incluso las militares y de la Armada: en ese día debía celebrarse en ellas sesión pública, dedicada al libro español, y particularmente a conferencias sobre bibliografía de las especialidades correspondientes. Todo esto seguía resultando, sin embargo, demasiado oficial y artificioso.

Era preciso inyectar una vida más real a la nueva fiesta, y se pensó en los niños. Por eso se dispuso que en las Escuelas Nacionales, sin excepción, se dedicara cada 7 de octubre una hora, por lo menos, a la explicación de la importancia del libro español, y a la lectura, por los Maestros o por los alumnos, de fragmentos de obras indicadas para el caso. No se exceptuaban ni establecimientos de enseñanza particular, ni buques, ni arsenales de la Armada. En los establecimientos de Beneficencia y en los penitenciarios debía procurarse celebrar la Fiesta o, cuando menos, *repartir* lectura entre las personas acogidas.

¿Y las Bibliotecas, centros principalmente interesados? ¿Cómo habían de incorporarse a este aplauso universal, un poco obligado, a nuestras letras? ¿Cómo habían de demostrar el júbilo que por definición corresponde a toda fiesta? Pues, sencillamente, de un modo bastante inocente por cierto: haciendo constar en las fichas de los volúmenes que se hiciesen ingresar en ese día «que lo habían sido en celebración de esta fiesta cultural».

A partir del artículo 9.º, las disposiciones adquieren un aspecto más práctico. Las entidades o corporaciones que precibiesen subvención del Estado, de la Provincia o Municipio, quedaban obligadas a dedicar en esa fecha un mínimo del uno por mil de tales subvenciones a la compra y reparto de libros, y las Dipuciones Provinciales habían de crear, cada año al menos, una biblioteca popular en el territorio de su provincia respectiva. También los Ayuntamientos destinarían anualmente una cantidad del medio al tres por mil a la creación de bibliotecas populares o reparto de libros en sus establecimientos de enseñanza o de beneficencia. Por su parte, el Comité y las Cámaras Oficiales del Libro procurarían recabar de autores, editores y libreros, no sólo un descuento especial en el precio de los ejemplares vendidos en ese día, sino también donativos de libros, folletos y periódicos que debían repartir hospitales, hospicios, colegios de huérfanos...

LA primera crítica no tardó en surgir. Y tomó precisamente forma en el primer trabajo premiado, con arreglo al artículo 12 del Decreto, debido a la pluma de don Andrés Ovejero, a la sazón Catedrático de Teoría del Arte en la Universidad de Madrid. Se titulaba «En Víspera de la Fiesta del Libro», y advertía ya que tal fiesta habría de malograrse a pesar la de intervención oficial o a causa de de la misma intervención oficial, si el espíritu popular no la vivificaba. Consideraba a la Fiesta como la corona del trabajo. Aunque todas las entidades llamadas por Decreto a colaboración—decía—cumplieran su cometido, rivalizaran en actividad, quedaría siempre excluído de los beneficios de la Fiesta, de la gracia de la cultura, el pueblo, el verdadero pueblo. Y concluía: «Hay que hacer popular la Fiesta del Libro».

Este primer artículo transía la prosa oficial del Decreto con un vendaval de oratoria. Arrastrada por ella, el autor veía como problemas sociales dirimentes muchas cuestiones de fondo realmente ajenas a la simple celebración de una Fiesta que, lejos de ser impedida por ellas, podía contribuir a resolverlas. Consideraba, por ejemplo, que no se puede celebrar la Fiesta del Libro sino después de la extirpación del analfabetismo, pero no se le ocurrió pensar que la celebración de la Fiesta, eficazmente dirigida, bien podía contribuir a extirparlo. Consideraba que el reparto gratuito de libros podía ser eficaz, pero ponía, y con razón, en guardia contra un reparto absurdo de libros sin interés por servir desde las altas esferas al autor amigo y vaciar de paso los depósitos del Ministerio. Luego se extendía sobre la dificultad de elegir, y, en resumen, aconsejaba que el libro amable precediera al libro aleccionador.

La primera Fiesta del Libro transcurrió con este artículo, con otro de Ramírez Angel y con varios actos celebrados en la Casa del Pueblo a cargo de don Andrés Ovejero; en la Cámara Oficial del Libro, con una conferencia de don Eduardo Gómez de Baquero, y en la Universidad, donde habló don Pedro Sainz Rodríguez. Sus palabras no dejaron de ser justas y clarividentes: «Hoy—dijo—asistimos a una Fiesta seglar en la que hemos conseguido más que la movilización oficial. Si en años sucesivos no conseguimos más, la Fiesta no tendrá objeto.» El objeto no podía realmente ser otro que el de iniciar una corriente profunda y popular llena de amor y eficacia hacia el libro. «La Fiesta del Libro debe ser esencialmente social»—continuaba Sainz Rodríguez— ¿Qué de extraño tenía que se celebrase en la Universidad? Allí, mal que bien, con el libro estamos siempre. Pero lo interesante es conseguir que se pongan en contacto con el Libro los que durante todo el año no tienen tiempo de llegar hasta él...

EN Barcelona se anunciaron premios para las librerías que durante el Día del Libro estuvieran dispuestas de un modo más sugestivo; se instalaron puestos de venta en las aceras, exentos de pago de arbitrios; se imprimió un cartel de propaganda alusivo a la Fiesta y se regaló un sello con el mismo fin; se recabó por las librerías autorización

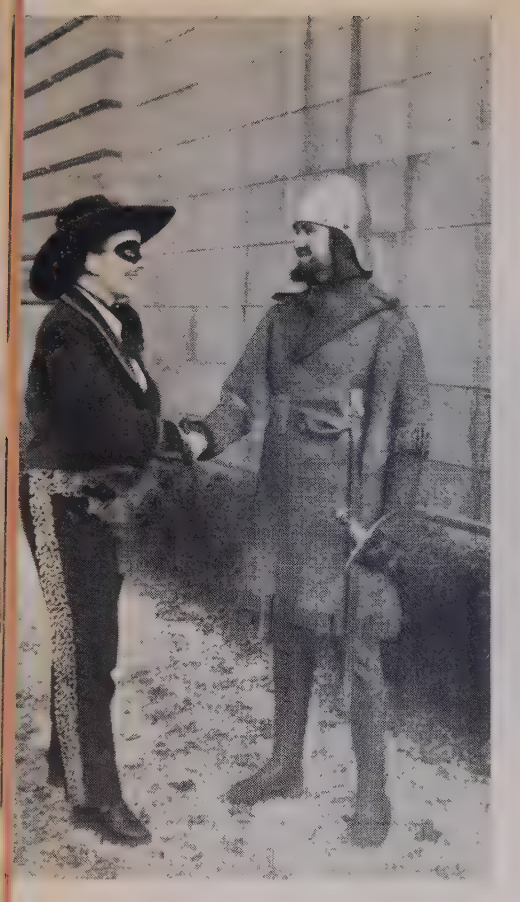
Los alumnos de la Escuela de Formación Técnica para Archiveros y Bibliotecarios, organizaron una cabalgata el Día del Libro, "encarnando" los personajes más famosos de la Literatura Universal: Don Quijote, Sancho, El Lazarillo, Calixto y Melibea, El Cid, Hamlet, Fausto, Don Gil de las Calzas Verdes, La Moza de Cántaro, El Alcalde de Zalamea, Blancanieves, La Cenicienta... Recorrieron las calles de Madrid y se dirigieron a los Hospitales Clínico y Provincial para hacer entrega de libros a los enfermos.

En la plaza de Santa Isabel se presentó luego un auto sacramental del siglo XV, recientemente "descubierto" por don Justo García Morales. El auto fué interpretado por un grupo de amigos de la Biblioteca Pública de Guadalajara.

A estos actos pertenecen las fotografías, mitad chuscas, mitad "graves", que insertamos en esta página y la siguiente.



Puestos de libros al aire libre en las calles de Madrid



El Cid y «El Coyote» se dan la mano el Día del Libro.

para vender fuera de horas y se insertó en todos los periódicos de la ciudad un anuncio colectivo.

El año 1928 trajo también innovación. No hubo un Día del Libro, sino una Semana del Libro, y los concursos, aparte del ya tradicional del artículo periodístico, también dividido entre cuatro personas, se ampliaron, por iniciativa de la Cámara, a premiar los mejores trabajos de impresión y confección. Así hubo un premio para el mejor libro impreso, otro para el mejor encuadernado y otro más para el mejor trabajo tipográfico.

La cuarta celebración trajo consigo algunas novedades, por ejemplo, el Concurso de autores noveles en el que, de sesenta y siete obras recibidas fué elegida la titulada *Torre de Silencio*, de don Miguel Gimeno Castelar. La Universidad no celebró su acto en Madrid, sino en Alcalá, con doble homenaje a la Biblia Políglota y a Cervantes y como evocación de su propio pasado. La Biblioteca Nacional estableció una Exposición permanente de libros modernos hispanoamericanos. Con la debida separación por nacionales, habían de ser expuestos durante un mes cuantos libros y folletos enviaran gratuitamente para este objeto escritores o editores con la indicación «Para la Exposición Permanente de Madrid». Por su parte, el Director de la Biblioteca de Madrid rogaba a los Directores de las Bibliotecas Hispanoamericanas igual amistoso trato para las obras gratuitamente enviadas por autores o editores españoles.

A la derecha: «Don Quijote», a su paso por la Biblioteca Nacional. *Abajo:* el grupo de «personajes» de la Fiesta ante la fachada del mismo edificio, frente por frente de las casetas donde estos días está celebrándose la Feria de este año, en el Paseo de Recoletos.

Por R. D. de 7 de septiembre de 1930 (*Gaceta* del 9) se trasladó la fecha de la celebración de la Fiesta al 23 de abril de cada año. La parte expositiva del Decreto daba razones de tipo teórico y de índole práctica. Al fijar la fecha del 7 de octubre se había dado por seguro que era la del nacimiento de Cervantes; pero el hecho no era más que probable, ya que el único documento es el bautismo en 9 del mismo mes.. Por otra parte había demasiadas fiestas juntas que se entorpecían entre sí: la apertura del Curso, el día 1; la Fiesta de la Raza el 12. Además, apenas reanudada la vida académica, no era posible procurar a los actos la solemnidad debida. Por eso las circunstancias parecían aconsejar el traslado de la Fiesta a un día seguro y documentado, el 23 de abril, fecha de la muerte de Cervantes, día en que el curso académico está en sazón, con varios meses en su haber. Hasta entonces sólo se había conmemorado la efemérides por unas exequias en el Convento de los Trinitarios de Madrid; mas por el espíritu de esta disposición, los actos previstos habrían de acumular su solemnidad civil a la ceremonia religiosa que como único homenaje venía celebrándose en memoria de tan gran escritor. En la parte dispositiva se prevenía también que Academias, Universidades, Escuelas y Centros de Enseñanza, podrían acordar el aplazamiento de los actos académicos para el 23 de abril del año 31.

La primera Fiesta del Libro celebrada durante la República fué la del 23 de abril de 1931. Como es sabido, el tránsito de la Monarquía a la República no interrumpió la vida normal: la interrupción vendría después, con todos los caracteres de la catástrofe. Por el pronto, los españoles de la calle pudieron hacerse la ilusión de que la Historia iba a seguir apaciblemente su curso. En Madrid, sólo nueve días después del célebre 14 de abril, los dueños de las librerías instalaban sus escaparates y puestos, y los carteles anunciando la fiesta aparecían «en un rojo color de circunstancias». Paralelamente se celebraban los actos previstos por las disposiciones vigentes de las Academias, reunidas en la de la Historia, y en la Universidad. Aquí el discurso estuvo a cargo de don Andrés Ovejero, que se lamentó de la escasez de público en la Fiesta oficial; a su juicio, debía ser modificada para el porvenir.

En Barcelona—hacían resaltar las gacetillas—la celebración de la Fiesta el 23 de abril había constituído un acierto indudable por la coincidencia de la fecha con la festividad de San Jorge, patrón de Cataluña. A los actos que tradicionalmente celebraba Barcelona en este día, con la feria de rosas en el Palacio de la Generalidad, se incorporaba desde aquel año la Fiesta del Libro. Se repartieron 16.260 ejemplares del folleto de Montoliu, *Lo que España debe a un libro*. Los escaparates lucían escenografías alegóricas: San Jorge matando al dragón del analfabetismo, el interior de una biblioteca con un maniquí leyendo, un tablado monumental con la figuración de cinco grandes libros y «la trinchera de los libros» que cubría la fachada de la Librería Española.

El año 1933 aportó a la Fiesta algunas novedades, por ejemplo un Concurso entre bibliotecas de señorita, niño y empleado u obrero. El siguiente, 1934, la Cámara sustituyó el tradicional descuento por el regalo a todo el que hiciera una compra superior a 10 pesetas de un ejemplar facsímil del *Exemplario contra los engaños y peligros del mundo*, edición de Zaragoza 1931, para cuya impresión dió gratis el papel la Central de Fabricantes. En 1935 se regalaron las *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, seudónimo con que ocultaba su nombre Lope de Vega, y, además, a todo comprador se le entregaba un boleto con tres números para participar en el sorteo, combinado con la Lotería Nacional, de una colección de libros por valor de 2.000 pesetas. La novedad del año 1936 consistió en la instauración del Premio del Día de Cervantes, por el cual se había de señalar la novela de mayor mérito entre las publicadas en año anterior.

El año 36 abre un doloroso paréntesis





en la vida nacional. Las Fiestas del Libro, como toda la actividad del país, se encauzan hacia los frentes de combate, y se procura, ante todo, llevar lectura a los soldados que los defienden. En la Fiesta del Libro del año 1938 resultó premiado en Vitoria el artículo de Manuel Ballesteros *El libro y el hombre*. La relativa tranquilidad que produce la consolidación de los frentes y la importancia de las conquistas realizadas, dejan ocasión al legislador para crear por Decreto de 13 de octubre de 1938 (*B. O.* del 22) los Patronatos Provinciales para fomento de Archivos, Bibliotecas y Museos Arqueológicos, una de cuyas funciones, según Orden de 19 del mismo mes y año (*B. O.* del 26), consiste en organizar una sesión solemne el Día de la Fiesta del Libro, con asistencia de las autoridades para leer la memoria y estadística anual de la labor realizada en la provincia.

Los años transcurridos desde el fi[n de] la guerra han aportado a la celebra[ción] de la Fiesta una novedad, que con[siste] en la participación de las bibliote[cas.] Los discursos no están solos: van ac[om]pañados por exposiciones de libros que, si alguna vez se hizo en el trans[cur]so de los años anteriores, no fué co[n la] constancia de en estos últimos.

Hacia el año 1947 se estableció [por] el INLE, aunque sin conexión obl[iga]da con la Fiesta del Libro, un Conc[urso] para designar las cincuenta obras [me]jor editadas en los doce últimos me[ses.] Estos Concursos venían a sustitui[r] aquellos otros de los años anteriore[s a] nuestra guerra, demasiado limitados [en] sus distinciones, cuando la produc[ción] bibliográfica, no tan abundante, no [exi]gía la selección de tantos títulos. E[n] la Fiesta del año 1949 se presentaron [en] la Escuela Nacional de Artes Gráf[icas y] en 1950, en el Ateneo, los cincuenta [li]bros mejor editados.

Mil novecientos cincuenta y dos r[eci]cide en la celebración mediante ex[po]siciones, por la organización de la [Bi]blioteca Nacional de una dedicada a [Jo]sé Toribio Medina. Con ella se prop[one] este Centro establecer la costumbre de [de]dicar cada año con motivo de la Fi[esta] del Libro, una Exposición a una de[stacada] figura hispanoamericana de las [le]tras o a un país hispánico: así lo [ha] hecho en los días que corren por lo [que] respecta a Colombia y el Nuevo Re[ino] de Granada. Pero la novedad de la c[ele]bración de 1952 consiste, a mi ver, [en] que la Fiesta se solemnizó con una i[nau]guración: la de la Sección Circulante [de] la Biblioteca Nacional. He ahí un m[odo] eficaz de solemnizarla. Los discu[rsos] académicos, que fueron su base en [los] primeros años, no sirven para gran c[osa,] porque al exhortar a leer a quienes [por] definición no han hecho más que leer [en] su vida, es hacer como la serpiente [que] se muerde la cola. No es difícil que [nos] persuadamos a nosotros mismos de a[que]llo de que estamos persuadidos. Pero [si] llegamos a imponernos la obligación [de] crear cada año un servicio nuevo, po[de]mos decir que hemos hecho a favor [de] la difusión del libro en el día de su F[ies]ta algo más que pronunciar palabras.

Así llegamos a los días que van tra[ns]curriendo: 1953. En este año se vie[nen] explicando desde el mes de noviembre [pasado] unos Cursos para la formac[ión] de Bibliotecarios y Archiveros. E[llos] transmiten por primera vez a la Fie[sta] del Libro ese aire entusiasta e inconf[un]dible que sólo puede comunicar la ge[nte] enamorada de la disciplina que culti[va.] Y no es extraño, por consiguiente, [que] precisamente en este año la Fiesta [del] Libro, por obra y gracia de estos alu[m]nos, haya cobrado por primera vez [un] aspecto nuevo: Ha salido a la ca[lle] y no en forma de puestos de venta, c[osa] ya muy vista, sino en forma de cab[al]gata literaria.

Ahora lo que hace falta es que [la] cabalgata no pierda tradición, pues [de] lo contrario habrá sido un paso inú[til.] Pues una fiesta, para que tal fiesta s[ea,] requiere, a mi ver, reunir tres co[ndi]ciones: primera, tener un conten[ido] emocional de tipo religioso, cultural [o] civil; segunda, establecer contacto [con] el pueblo, mediante la alegría, la e[xte]rioridad, la emoción, el color; terc[era,] una tradición ininterrumpida en su est[ilo.]

Una significación así debe tener la [re]petición de la Fiesta del Libro. Ni [si]quiera resulta casual el hecho de celeb[rar]la en estos días de primavera, en que [las] cosas parecen resucitar a nueva luz. [El] libro también guarda encerrada entre [sus] páginas la vida que hace siglos p[asó] y quien lee, la va atrayendo de nu[evo] hacia su tiempo como un campeón [en] de nuestra lucha perpetua contra la M[uer]te y el Olvido. En las letras del li[bro] cuya Fiesta celebramos en la primav[era] existe, íntegro, un milagroso poder [de] resurrección semejante al que guar[da] durante los inviernos las semillas en [las] entrañas de la tierra. Es así como [al] leer resucitamos continuamente lo [que] continuamente se desvanece, y hace[mos] el milagro de la Primavera en cada [una] de las palabras que, al leer, res[ucita]mos.

F. E. [...]

arte

DURANTE UN MES

Por LUIS CASTILLO

Hace pocos años que conocemos a rancisco Carretero en Madrid. Se pre-ntó oscuramente, sin ruido. Sencilla-ente, un pintor provinciano que debuta-a. Pero el ruido vino después. Que yo cuerde, fué Ramón D. Faraldo quien rezó los gritos más altos; gritos de jú-ilo, estrepitosos, como casi todos los yos.

Hace quizá algo más de un año, Ca-etero expuso en la sala "Minerva" del Círculo de Bellas Artes. Ahora, con mo-ivo de su última exposición, no hemos enido oportunidad de ver al autor ni de ablar con él. En aquella ocasión, sí. Puestos sobre aviso, conocedores ya de numerosos cuadros suyos, caímos sobre a sala "Minerva" con avidez. Eran mu-has las cosas que teníamos ganas de omprobar. En primer lugar, ¿de dónde alía este "palencianismo" que tan fuer-emente se acusa en las obras de Carre-ero? Nadie puede dejar de advertirlo, xcepto el propio Carretero, según pa-ece.

UNAS breves notas para situar al pin-tor: Carretero es un septuagenario, unque entero aún y bien conservado; lano y sencillo como un buen hidalgo manchego. Ha salido poco de Tomelloso, u pueblo natal. No ha hecho vida ciu-dadana ni "artística". Pinta desde hace muchos años, en soledad, de cara a los remendos campos que lo rodean.

—¿No conocía usted la pintura de Pa-encia?

—No.

—Y Palencia, ¿conocía la suya?

—Sí. Pero oiga, ¿es verdad que los uadros de Palencia y los míos se pare-en tanto?

—Se parecen como dos gotas de agua.

—Yo no lo creo.

Lo ha dicho con perfecta buena fe, on entera honradez.

—Mire, Palencia apareció en cierta ocasión por mi pueblo. Iba a pintar pai-aje. Por cierto que se desesperaba con aquellas lejanías tan claras y profundas del campo manchego. El mismo recono-ía que no podía con ellas. Palencia vió mis cosas y le gustaron. Y me dijo: "Us-ed no debe quedarse aquí; debe ir a Madrid". Y me animó y me ayudó mucho.

—¿Cuándo vió Palencia sus cuadros?

—No sé. Tal vez hará diez u once ños.

Creo recordar que fué por entonces cuando empezó a operarse en Benjamín Palencia la transformación que lo ha raído al puesto de hoy. O, por lo menos, esa transformación empezó a cuajar en firme. Antes habían tenido lugar todas aquellas aventuras suyas por raros caminos, aventuras ya conocidas, de acusadísima vanguardia. En 1942 o 1943, el levantino presentó una exposición en "Macarrón". Seguían tentativas diversas; la ruta no estaba aún bien determinada. Pero ya el peso comenzaba a cargar sobre el paisaje "palencianista" tal como luego ha existido.

¿Fué antes o después de esto cuando Palencia vió los paisajes de Carretero? De momento, no podemos asegurarlo. Lo único cierto es que los paisajes de ambos se parecen de un modo asombroso. Y que Carretero creó esos paisajes en la soledad de la Mancha y de sí mismo. Carretero precedió a Palencia en el desconocimiento; lo inventó. Carretero es un Palencia por su cuenta; es un Palencia antes de Palencia.

Más sagaz y hábil Palencia, desde luego; más refinado por las correrías en múltiples modalidades de la pintura. Precisamente su tosquedad es un tanto más a favor de Carretero. En él no hay elaboración; todo es sincero y espontáneo. Su naturalidad es prodigiosa. Pero no se crea que todo se debe al desaliño o a la ciega intuición. "El paisaje también se debe soñar o transformar. Esto es lo que yo hago", me dijo en la sala "Minerva". Carretero, pues, sabe más de lo que parece. Pero su rusticidad sigue dominando. Y de ahí esa frescura, esa autenticidad y ese sabor tan puros de su pintura.

Siempre que vamos a ver una exposición de Carretero, tememos. ¿No se habrá roto el equilibrio? ¿No será Francisco Carretero uno de esos sueños ajortunados que, de pronto, se desvanecen? Hasta ahora eso no ha ocurrido. En esta última exposición, Carretero sigue vivo y firme; Carretero persiste.

Puede parecer que estamos dedicando demasiado espacio y demasiados elogios a Francisco Carretero. Pero yo creo que no. Creo que, por el contrario, será dentro de poco cuando tendremos que empezar a hablar con más extensión. Por desgracia, dada su edad, Carretero no nos durará mucho; y entonces, como en otros muchos casos, habremos de ocuparnos de él y habremos de reconocer que fué uno de los más interesantes pintores que España tuvo en estos años.

RECORRIAMOS hace tres o cuatro temporadas el Salón de Otoño. ¿Hará falta decir que aquel Salón de Otoño era tan triste y desesperante como todos los Salones de Otoño? De pronto, entre tanta vulgaridad, algo llamó nuestra atención: una figura femenina de espaldas. Por fin, una nota de delicadeza, de finura, de sensibilidad, que destacaba con fuerza. Nos acercamos a mirar la firma: María Jesús de Sola. El nombre no nos dijo nada. Luego nos enteramos de que la autora era una muchacha joven, catalana.

Y el mes pasado, María Jesús de Sola presentó una exposición en Madrid, en la galería "Estilo". Su primera exposición aquí, según nuestra cuenta. Más figuras—con preferencia femeninas—, flores, bodegones. La autora es alta, delgada, quebradiza... Y sus figuras también lo son, en alto grado. Sabido es que los pintores, llevados por una fuerza descocida, tienden a reproducirse a sí mismos, trazar rasgos semejantes a los suyos. Pero en María Jesús de Sola esto se produce como en muy pocos casos. La joven catalana se repite a sí misma, sin proponérselo, una y otra vez, casi con precisión de autorretrato.

En estas figuras se va notando algo como afectación sentimental; la autora debe tener cuidado. Sin embargo, María Jesús de Sola marcó en el panorama del mes, como en aquel pasado Salón de Otoño, una nota de fragancia, de lozanía pictórica, llena de logros y de nuevas promesas.

Y Goico Aguirre señaló la nota de un hacer maduro, de su buen hacer lírico donde, sobre los valores formales y técnicos, dominan, según costumbre, los valores emotivos que él siente tan profundamente.

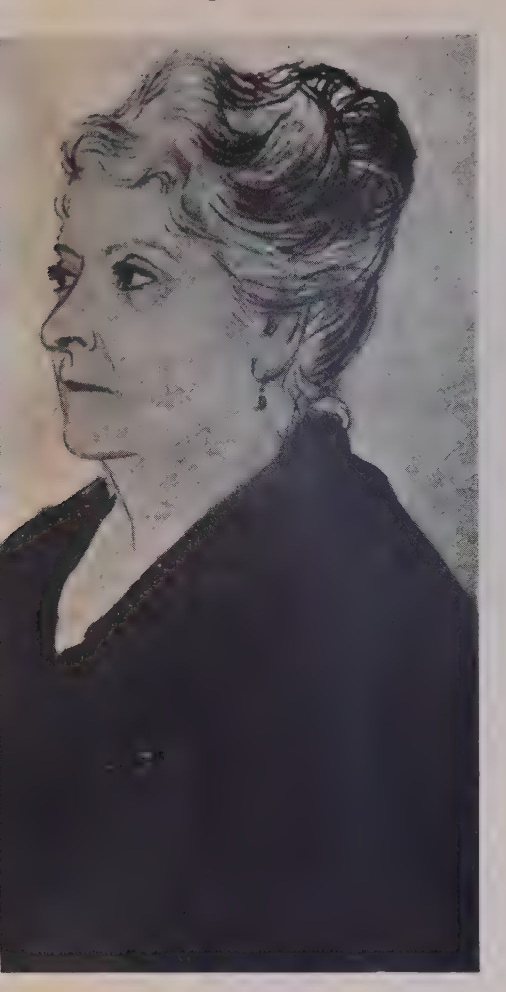
María Jesús de Sola: Oleo



Arriba: *Magdalena arrepentida*. Abajo: *Los orígenes de la Tierra*, dos reproducciones del «pintor más caro de Europa y América», el ingles Graham Sutherland, a que alude en su crónica de primera página nuestro corresponsal en Londres, Jesús Pardo. Ambas reproducciones corresponden a la exposición que estos días se celebra en la capital inglesa.



La Exposición de Picasso en Roma



La madre de Picasso (1923)

CIENTO treinta y cinco cuadros de buenas dimensiones, más de treinta esculturas, cuarenta litografías y casi otras tantas cerámicas, integran la exposición de Pablo Picasso en la Galería Nacional de Arte Moderno de Roma, resumen esencial de su trabajo desde 1914 hasta estos días.

Conviene empezar trazando una línea general; las obras incluídas anteriores a 1925 son poco numerosas, y, como decíamos, todas ellas posteriores a 1914, con lo que no hay ninguna representación de la época de Barcelona, ni de las épocas rosa y azul, ni del primer cubismo. Más o menos, las obras expuestas vienen a ser las de propiedad personal del pintor, las que tiene, diríamos, «para andar por casa»; con lo que aparecen completas dos series poco conocidas de cuadros infantiles, con los propios hijos de Picasso, de un tono tierno e irónico a que no estábamos muy acostumbrados. Las dos series, sin embargo, tienen una técnica opuesta; la serie de 1925, retratos de su hijo Pablo, entonces niño, está realizada con una dulzura fácil, casi ilustrativa, tenue y suave. En cambio, los recientísimos retratos de sus hijos Claudio y Paloma están en el mundo de los monigotes infantiles, distorsionados y humorísticos, pero con una mayor originalidad y fuerza inventiva.

Pero empecemos por el principio para dar cuenta de todo. En la misma entrada asaltan al visitante varios cuadros del llamado «cubismo sintético», como para empezar por lo más difícil, por lo más puro, plásticamente hablando. A modo casi de portero, hay un cuadro de 1914, «El fumador», compuesto en esa organización de planos verticales, paralelos, alejándose o acercándose, que caracteriza el mencionado «cubismo sintético». En este momento es cuando el visitante necesitaría una pequeña exhortación a la sencillez en la mirada, para no tratar de buscar en estos cuadros lo que no tienen, limitándose a su puro juego de formas meramente aludidas en su significado real y recompuestas en un nuevo objeto. El pintor, en unas socarronas declaraciones hechas en 1923, ya puso en guardia contra la manía de la interpretación de la pintura: «Para dar una interpretación más fácil del cubismo, se le ha puesto en relación las matemáticas, la trigonometría, la química, el psicoanálisis y qué sé yo más. Todo esto ha sido pura literatura, por no decir tontería, que ha dado malos resultados, cegando a la gente con teorías» (*The Arts*, Nueva York, mayo 1923). Se trata, pues, de mirar, y nada más que mirar, cosa bien difícil, si se ha de dejar a un lado la costumbre de pensar al mismo tiempo que se mira, y de buscar simbolismos y contenidos no visibles. Es, por tanto, innegable que esta pintura tiene que resultar siempre difícil, necesitando de un un auténtico entrenamiento, como un deporte, para su contemplación, y así no puede ser objeto de consumo habitual de la muchedumbre, como no sea por la puerta falsa de la influencia en la decoración. Pero el camino para mirarla, el entrenamiento a que aludíamos, ha de ser de sentido inverso al que suele imaginarse; no consiste en saber descifrar «lo que quiere decir», en saber encontrar los cinco pies del gato, en ser capaz de entender el cuadro, sino todo lo contrario, en no pretender entender lo que no está hecho para ser entendido, sino simplemente mirado; en ejercitar al ojo en una nueva libertad, en un movimiento por su cuenta, dejándole que se divierta y que busque sus propios placeres sin rendir cuentas al entendimiento y la razón. Por supuesto, esto, como la música, requiere un aprendizaje, y por ello es natural que sean muchos los que no han aprendido amirar este tipo de pintura, y que no por ello tienen que padecer complejo de inferioridad, como no se padece complejo por no haber aprendido a nadar o a beber a chorro del botijo. El propio Picaso puso un buen ejemplo: «El hecho, decía en las declaraciones antes citadas, de que haya gente que no puede ver nada (en el cubismo), no significa nada. Yo no sé leer inglés, y un libro en inglés es para mí un libro en blanco, pero esto no significa que el inglés no exista, y ¿por qué voy a echar la culpa a los demás si no puedo entender lo que ignoro?». La diferencia está, insistamos, en que el cubismo no es un idioma, con sus significados ulteriores y su posibilidad y deber de traducción, sino una forma artística que no encierra nada dentro, igual que las fugas de Bach.

El simplicismo secreto consistiría en tomarlo como un juego, y no como un crucigrama. Y, sobre todo, evitar las interpretaciones culturales e históricas, hablando de evolución, etc.

Con unas amonestaciones de este tipo, creo que cualquiera puede ya entrar a la exposición de Valle Gaulia, y, por lo menos, pasarlo bien. Después de la serie duramente cubista de cuadros que asedian la entrada como guardianes, y por si acaso el visitante no ha tenido tiempo de adoptar los ojos a mirar los lienzos como quien mira un bello vestido, una tela de colores, viene un descanso; la primera serie infantil de dulces retratos del hijo; vestido de arlequín, de payaso, de torero; montado en un burrito olgodonoso y «plateresco», escribiendo sus palotes, paseando un corderillo. La técnica es suave y suelta, como de portada de revista; reduciendo el óleo a la vaguedad de la acuarela. Las dos salas siguientes, en cambio, serán tan vigorosas como incómodas. Es el estilo duro y doloroso, lleno de colores puros y cegadores en grandes superficies, de formas humanas descoyuntadas y vueltas a organizar en un nuevo resultado, como animales nuevos. Pero por aquí empieza una novedad picassiana: la escultura. Acaso Picasso no sea nunca un escultor propiamente dicho por no entregarse a la escultura con esa integridad que requiere, pero no cabe duda de que sus resultados son vivaces y sugestivos, aunque se puedan quedar en papel de ilustraciones al margen, de experimentos adicionales de su pintura. Alguna vez hay un mismo tema realizado una vez en metal y hasta tres veces en pintura; una composición en botella, vela encendida y cabeza de cabra. Conviene anotar una circunstancia técnica: las esculturas de Picasso están hechas con incorporación de objetos reales, pero sin ser mera yuxtaposición de cosas, lo que los surrealistas francesas llamaban «object trouvé» u «object aidé». Es decir, el contemplador empieza por ver, pongamos, la figura de una grulla, enérgicamente esquematizada, y sólo un rato después nota súbitamente que las alas y la espalda están formadas por una vulgar pala de albañil, y la cabeza por una espita de redoma de laboratorio, y el cuello por un cable de ascensor. La adición de yeso, el vaciado y el fundido en bronce ha privado a todos estos objetos de su calidad, dejándolos en su mera forma, casi disimulada, de esta manera. Se tarda en echar de ver que una cabeza esquemática de toro está constituída por un sinfín y un manillar de bicicleta, esta vez sin adición de ningún barro o yeso. Dejando ahora algunas estatuas más célebres por su difusión fotográfica, como la «cabra» o el «hombre con el cordero», citaremos otro caso curioso; una mona, con un monito en brazos, de realismo animado, casi caricaturesco, pero que, después de un buen rato de contemplación, se comienza a notar que está hecha con diversos objetos reunidos con arcilla y,

como decíamos, fundidos luego en bro
ce. La cabeza, sobre todo, que tan fot
gráfica empezó pareciendo, no es m
que la carrocería de un auto de juguet
Sin embargo, esto es lo de menos; el u
de cacharrería auténtica para compon
el vaciado. Lo que importa es la redu
ción de las formas animales y human
a un esquema dinámico, esencial, a s
estrictas líneas de fuerza.

Para resumir un poco la crónica
los cuadros, convendrá nombrar la ob
que asume más importancia en la exp
sición; el doble panel titulado «Guerra
paz», emplazado en los muros de una c
pilla abandonada en Vallauris. Dem
las dimensiones ante todo, como mand
ba Stendhal: 10 metros de largo p
4,70 de alto cada uno. Es ésta la úni
vez en la exposición que Picasso ha qu
rido hacer algo parecido a la propaga
da, pero con resultado discutible: el p
nel llamado de la paz, que plásticamen
es el mejor logrado, pierde toda con
xión ideológica; el panel de la guerr
en cambio, más transparente en su i
tención, resulta menos logrado, y, curi
samente, muy poco picassiano, con
tipo de formas vagas, de sombras t
gesticulantes como inconcretas, que n
hace pensar en el expresionismo germ
no. En cualquier caso, nada que se p
rezca al «realismo fotográfico sovié
co», desde luego. Aun cuando se pr
ponga una intención política, Picasso
siempre el Midas de la pintura, que co
vierte todo en resultados puramente plá
ticos.

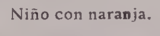
Esto lo demuestran plenamente las
rámicas, más o menos helenizantes
mayoría, donde el pintor encuentra goz
samente una materia que le va plename
te, que le permite su juego irónico
desdoblamiento de la forma real en al
sión y en nuevo resultado personal. P
estar a mitad de camino entre la escult
ra y la pintura, la cerámica sirve t
adecuadamente a Picasso. Se podría h
cer algún reparo técnico: se ve que
estas cerámicas hay alguna intervenci
de artesanos, en el torno mismo y en
barro. Y es cierto que el resultado se
muy superior si el pintor hubiese pasa
por todo el aprendizaje del alfarero,
jando en todas partes la huella de s
plugares y regulando él mismo la
til ciencia de los esmaltes. Pero es dem
siado pedir: el arte es largo y la vi
es breve.

El espectador que abandona, físi
mente destrozado, esta exposición de a
plitud probablemente no igualada, no
tá muy en condiciones de organizar
juicio definido y sistemático sobre la p
tura de Picasso. Pero su propio traun
tismo ya es un testimonio.

JOSÉ M.ª VALVERDE

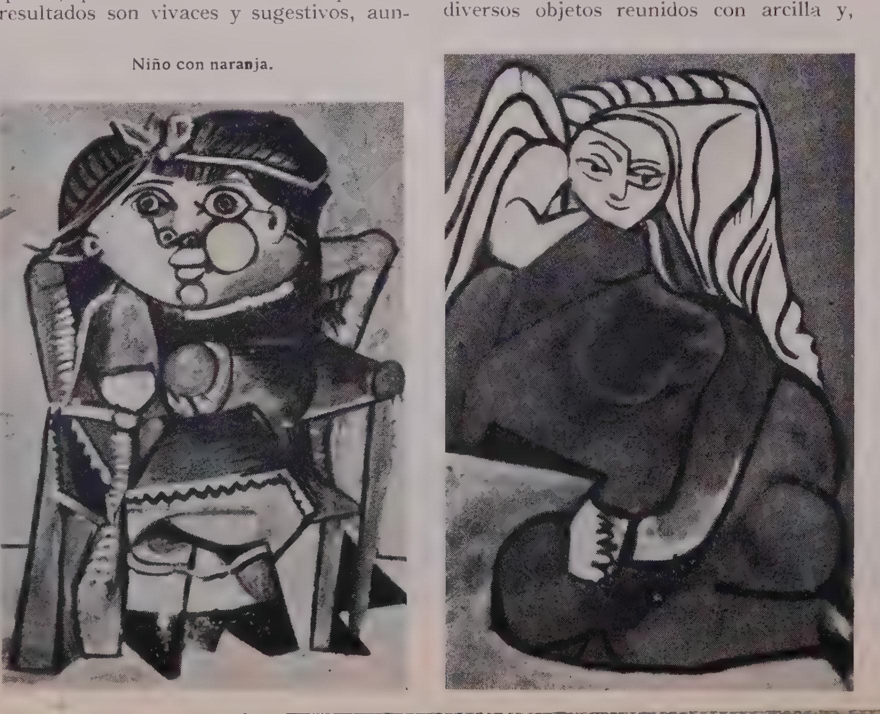


M ternidad y naranja.



Niño con naranja.





PINTURA Y REALIDAD

EL «NATURALISMO» BASTARDEADO

INTEGRACION DE ELEMENTOS DISPERSOS EN EL ARTE ACTUAL

Por Luis Travazo

o creo que, en todas las artes, lo que lleva al hombre a la inquietud por ende a la actividad (o al éxtasis o nirvana en su caso) es el hambre de lidad, la búsqueda de la ansiada reaad.

Es imposible abandonar este principio queremos comprender algo de lo que y significa la pintura y, concretamen- la pintura actual.

La vida, alegre o penosa, es siempre, a el hombre, una fuente de angustia, incertidumbre y de problemas. Y es, propio tiempo, una fuente de maravis. Todo cuanto sucede en el mundo, lo cuanto nos rodea es a la vez promático y prodigioso, como si la vida sma, la vida real, más aparentemente l, fuese en sí misma una cosa fantása e irreal, algo puramente soñado o aginado. Caminamos sobre la tierra, al pisar sobre ella, sentimos como si ra a huir bajo nuestros pies. El tiem- es decir, el momento ese gran fugi, ese gran taumaturgo, no solamen- nos va devorando todo cuanto nos esenta, sino que nos lo escamotea ya el mismo momento en que nos lo esenta. Siempre, si se reflexiona algo, tiene la impresión de estar en presen- de un prestidigitador que juega, no con nuestros sentidos, con las ya cláas ilusiones de nuestros sentidos, sino n la sustancia misma de nuestra proa alma y con la esencia de nuestro undo. Pero también, en el fondo de a nuestra sensación de evasibilidad, de camoteo y burla, queda la nítida sención de algo constante, de algo que rsiste y no cambia y que sería mo el secreto corazón del mundo: es o lo que queremos apresar.

Por distintos caminos, el arte, la poea, la religión, la ciencia, no hacen si- perseguir la realidad. Para nosotros, ombres, la realidad aparece así como go que perseguimos y no tenemos toavía. Más bien que como una cosa loada y conquistada, más bien que co- una cosa poseída, como algo que persigue y se desea: un apetito y un helo. Pero no un puro apetito o un ro anhelo; quiero decir que no se nos gura que el contenido de esa realidad e buscamos, es el propio anhelo o etito, sino que, ese apetito o anhelo, s parece que tiene efectivamente un ntenido diferente del anhelo mismo, un ntenido, en suma, real. Si bien, jamás hayamos alcanzado.

Bajo esta sensación de fugacidad, pero fugacidad de algo que existe y que isiéramos retener, de algo particularente valioso y sustantivo, de algo que ríamos fundamentalmente vital, aune la misma vida nos lo niegue, va anscurriendo nuestra existencia, la exisncia del hombre, y, más especialmen- -si se nos permite expresarlo así—la l artista, la del poeta, la del religioso, del místico o el santo; o sea: la de uel género de hombres, más entregas al misterio del mundo y de sí misos, cuya actividad fundamental vendría ser la de perseguir, de un modo u ro, la realidad. Va transcurriendo, pues, existencia de los cazadores de realidad.

Lo que la naturaleza significa para el te, depende, en tal sentido, de lo que ra cada cual signifique la propia naraleza en sí, y también de lo que dia naturaleza signifique dentro del orn general de las cosas todas o realid. Para aquel que piensa que la naraleza es la única realidad; para quien ne a naturaleza y realidad por términs sinónimos, no habría, no podría har otro arte que un arte naturalista; ro, aún, así y todo, las diferencias en- las distintas concepciones, igualmen- fundadas en la naturaleza, podrían r tantas que nos resultaría imposible ntarlas: tantas como hombres, es erto; pero, mejor aún, tantas como osibilidades de interpretación y enfoe ofrece la naturaleza, es decir el undo que vemos. Que vemos y no veos: ese mundo que sentimos tan vivo ardiente bajo nuestras plantas, empandonos hasta el tuétano y tal vez hiéndonos—con mortales heridas bien reas e indelebles—y que, sin embargo, se s escapa; ese mundo de que hemos ya blado, sobre el que vivimos y no vimos y al que siempre buscamos sin jaás encontrarlo.

Existen, como ya sabemos, filosofías este linaje, filoosfías naturalistas, y solamente en la antigüedad, sino en nuestros días, como, verbigracia, la de nuestro compatriota «anglosajón» Jorge Santayana, que ahora, hace bien poco, acaba de morir en Italia, y a quien INDICE dedicó un número monográfico recientemente. Santayana fué, como es notorio, un formidable esteta—acaso antes que filósofo—que muy posiblemente llegó a la filosofía por el camino del arte, del orden y de la belleza formales y concretas. Y, si, en su filosofía, la naturaleza es toda la realidad y no hay otra realidad que la naturaleza—son términos equivalentes para Santayana—; en su estética, forzosamente, habría de ocurrir lo mismo. Con esto quiero yo, más que nada, hacer notar, ante quienes, mal informados, pero muy suficientes quizás y pagados de su superioridad, se figuran estar por encima del vulgo, que, no solamente el vulgo piensa que la naturaleza es la realidad, sino también algunos filósofos eminentes: por ejemplo, ese Santayana, y, casi me atrevería a decir, Aristóteles, que fué un naturalista típico, si bien en un sentido diferente y más amplio, aparte de ser «un antiguo».

El vocablo «naturalista» y su correspondiente «naturalismo», referidos a la pintura, no expresan la misma idea que referidos a la filosofía ni tampoco a la literatura. Naturalismo, en filosofía, vendría a ser, sustancialmente, más o menos lo que hemos dicho, equivalencia entre naturaleza y realidad. En literatura, en cambio, la palabra «naturalismo», al bautizar una escuela o tendencia (la de Zola y sus seguidores, verbigracia) ha llegado a adquirir, en el sentido de las gentes, que es lo que importa, una significación muy típica y matizada, que, en ese sentimiento de las gentes, la aproxima a crudeza y desenfado de expresión y a culto minucioso del detalle, es decir a una especie de culto a lo que podríamos llamar «realidad material o positiva de los hechos, expresada sin ambajes, celajes ni adornos»; aunque tampoco sea esto exactamente el fondo del «naturalismo literario»—cuya matización precisa debe conocer ya el lector y me excusará a mí de hacerla—sino, creo yo, más bien, una suerte de antiespiritualismo en la intención, muy característico; algo, como si se dijera: nosotros, los naturalistas, no creemos ya en el espíritu ni en ninguna de esas zarandajas que nos han contado, sino que sólo creemos en los hechos y en las cosas materiales y también—digámaslo paradójicamente—en los «sentimientos materiales». Y por eso, nos expresamos de ese modo tan crudo y tan material». Esto, creo yo, vendría a ser, expresado de una manera ruda y elemental, el espíritu de lo que se ha llamado: «naturalismo literario». No hay que olvidar que, en cuanto a la época, «naturalismo literario» y «positivismo filosófico» coinciden. El naturalismo, pues, estaría aquí más cerca del «positivismo» filosófico, o culto de los hechos, que del «naturalismo» filosófico, a pesar de usar éste y aquél el mismo nombre.

La aplicación de esas palabras: «naturalismo» y «naturalista», a la pintura es, en cambio, muy reciente; y yo me atrevería a decir—si bien no a asegurarlo ni jurarlo—que fuí yo mismo quien la usó por primera vez, con el significado que hoy se le atribuye por la crítica, en cierto artículo, publicado hará unos seis o siete años, en la revista madrileña «Misión», titulado: «La plaga naturalista». Luego, me parece que el pintor Santiago Lagunas, sobre todo, fué quien recogió y divulgó esta denominación con el sentido que ahora se le da. Yo, desde luego, la usé entonces con temor y duda, por no acabar de convencerme su imprecisión, y movido más bien por la prisa que imprime a todo el periodismo y la necesidad de bautizar sea como sea los acontecimientos que van surgiendo.

Y, en mi intención, había más bien un propósito peyorativo, suscitado por la necesidad de poner nombre a una concepción filistea y bastarda de la realidad natural, a la sazón muy en candelero—y todavía hoy, en gran parte—que un propósito de denigrar a esta realidad natural. O sea: lo que yo combatía no era el culto del natural (la frase: «el natural», sí que es muy antigua y clásica, pero no «el naturalismo», dentro de la pintura) sino la pobretería y falsedad manifiestas con que era concebido y trasladado al orden plástico. Combatía, sobre todo, esa especie de «cerrilidad burguesa»—permítaseme decirlo así, aunque tal vez resulte injusto—con que se regocijaban por igual los «ilustres artistas» pedrestres y un público, burgués, desde luego, igualmente pedestre, orondo, satisfecho de sí mismo y bestializado. Combatía, en suma, el odio al espíritu y a todo lo que significa espiritualidad y sentido trascendente, que ponía tan de manifiesto esa miserable pintura, tan llena, en su fondo más profundo—si se pudiera calar en su intención secreta, lo veríamos latir—de rencor como de desprecio y cobardía hacia lo que entraña una auténtica nobleza y un sentido de humildad, verdad y eterno orden. Era—lo sabemos bien—este orden eterno el que se quería negar, aunque, los ridículos y pedantes oficiantes de esa religión artística rencorosa, soberbia y, materialista, en suma, no supieran, los pobres, muchas veces, ni siquiera lo que se traían entre manos, no supieran—y ¡cuántos siguen sin saberlo aún!—por qué pintaban así, por qué preferían pintar así, ni lo que significaba su pintura. Pero, lo que significaba, no era otra cosa que la negación del espíritu y el culto de la materia. O, dicho con otras palabras, la lisonja y la adulación del poder y del poderoso, y el desprecio absoluto de cuanto supusiera sacrificio, dolor, sufrimiento, agonía y virtud: espiritualidad, en suma, y eternidad. Porque, siempre, desde su nacimiento, el que podríamos llamar «arte burgués—tal vez, con más precisión que «arte naturalista»—ha sido un arte lisonjero y adulador, además de un arte materialista, o quizá como consecuencia de ello. Bastaría para convencernos con examinar una vez más esos serviles y repugnantes retratos de que, hasta hace bien poco, estaban plagadas nuestras exposiciones; esos retratos, que son cualquier cosa menos retrato, pero que siempre son una lisonja y una reverencia a la fuerza bruta de una sociedad materializada, estilizada y engreída.

Parece un poco raro y excesivo que, cuando yo debiera hablar de pintura, hable aquí de filosofía y en cierto modo de religión; parece que no hago más que escaparme por la tangente y que saco las cosas de quicio. Pero, en rigor, el nervio y el meollo del asunto, está precisamente en esto que parece excesivo, aunque no lo es, y la única explicación de las cosas está en tomar las cosas por su base, en darlas la vuelta y examinarlas por dentro, en su escondida esencia y en su intención secreta. No hay otro modo. Sería curioso y fecundo en sorpresas, verbigracia, investigar las sutiles relaciones entre la aparición del arte del «bodegón» —en los Países Bajos, sobre todo—y la difusión del Protestantismo (relación que yo aprendí de Vicente Risco, que él me enseñó a ver, como tantas otras cosas); sería curioso, igualmente, notar por qué, precisamente ahora, en el orbe soviético y no en otro lado, renace con nueva fuerza el arte «naturalista rastrero», que nosotros combatimos, un arte materialista y servil—aunque sirve a otros señores que al arte burgués, pero en esencia es lo mismo—un arte enemigo de la libertad del espíritu, humillante y pisoteador de la dignidad humana, y sólo atento a las apariencias brutas de las cosas, a lo que «el positivismo» llamaría «los hechos». Sería una buena lección, estudiar todo esto, y sus razones. Pero,

Figuras, monotipo, París 1953.



AMADEO GABINO

Amadeo Gabino me ha pedido una opinión. Yo le he dicho que me gusta lo que hace.

«Me gusta porque no se parece a un Museo, sino a un bazar. Porque no me lleva al Olimpo, sino al país de Gulliver. Porque me recuerda muchas cosas que me han gustado, y a veces me gusta sin recordarme a nadie. Porque es informe, voluble y entusiasta. Porque es un lío y una falta de respeto. Porque, en fin, representa maravillosamente todo lo que ha acabado con el arte.»

Entonces me ha mirado. Yo he seguido diciendo: «El Arte se está muriendo, si es que no ha muerto ya. Ahora sólo se puede jugar. Yo no sé si tu eres un superviviente, un inconsciente o un «croupier». Pero tu juego es de los más fantásticos.»

Entonces me ha mirado otra vez y se ha ido como un valenciano terrible.

Yo creí que iba a tomar el Metro, pero tres días después recibí una postal suya desde Dieppe. Luego otra desde Siena. Luego otra cuya geografía me resultó inexcrutable.

Creo que no va a haber manera de pararle los pies a este tipo. Por mucho que el Arte haya muerto, es evidente que él está dispuesto a no morir.»

Ramón D. Faraldo

ello, desbordaría la intención de este artículo.

Es, pues, en este sentido de odio al espíritu y de culto a la materia, en el que lo que llamamos—bien o mal—«naturalismo pictórico» coincide con el «naturalismo literario»; si bien éste, al revés de aquél, nunca fué lisonjero ni adulador, y tuvo, por lo menos, a su favor, la virtud de la rebeldía, aun cuando esta rebeldía no estuviera al servicio de auténticos valores, sino acaso en contra de ellos, y en esto radica su esencial subversión y su fracaso.

Nuestra enemiga al «naturalismo» pictórico actual, estriba, pues, en lo que él pueda tener de falso y antiespiritual, no en lo que pueda tener de natural. Estriba también en lo que tiene de falso, adulador y lisonjero; y en lo que tiene de acaramelado y chabacano; de trivial, superficial, huero y aburrido. En suma, en lo que tiene de irritantemente pedante y cursi, feo, pedestre y zafio, aunque ¡ironía suprema del engaño!, a sus cultivadores les parezca tan bello, y, lo que es peor, tan verdadero: nada menos que el único arte verdadero y posible.

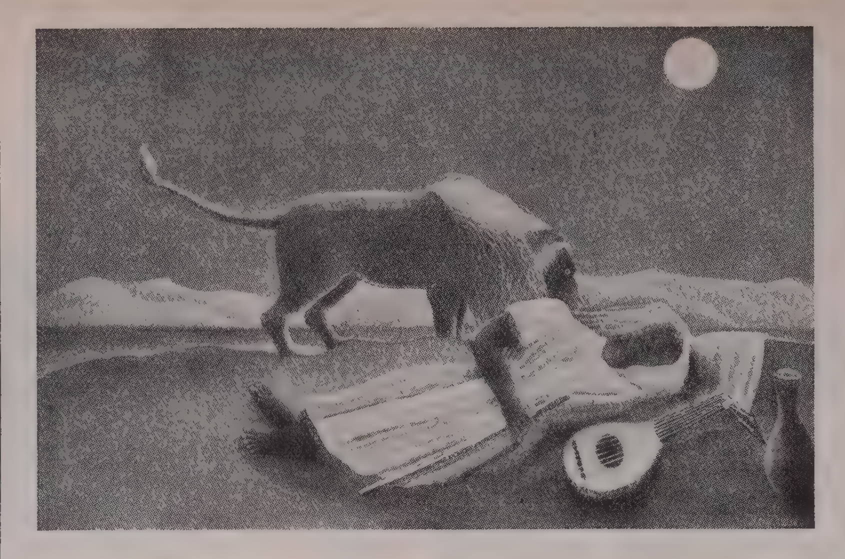
Pero no estriba, repetimos, en lo que él pueda tener de natural. Por el contrario, el tal «naturalismo» nos parece muy poco natural; en cuanto, ser natural, equivale a ser fiel y veraz. Para nosotros, es la antítesis misma de lo que es, en su esencia, el natural. Es eso, me parece, una de las cosas que convenía aclarar y que estaban confusas.

Una consecuencia espontánea de cuanto hemos dicho, es que, si el «naturalismo» es condenable antes por falso y superficial que por «naturalismo»; si es condenable por su odio al espíritu y su idolatría de la materia bruta y más vil (cultiva y adora la apariencia más vil y tosca); por las mismas razones, deberá ser igualmente condenable cualquier «arte de vanguardia» que manifieste una semejante condición, llámese como se llame (cubismo, abstractismo, superrealismo), etc. Que el nombre, aquí, es lo menos, e incluso lo más mentiroso y falaz, cuando a ese nombre, pretendidamente veraz y renovador, no va unida una intrínseca nobleza y una renovación profunda e íntima, la cual, según dijimos en nuestro artículo anterior, sólo puede fundarse en el espíritu y en la tradición viva, nunca en un puro fenómeno de mimetismo.

Lo que empuja a los grandes artistas a pintar es, simplemnte, amor. Igual que a los religiosos—y a todos los hombres, en general, en este sentido—igual que a los religiosos a orar; que a los filósofos a reflexionar, y a los matemáticos a calcular, y a los petas a cantar y a soñar.

Es una nostalgia y un echar de menos, al que el alma y los mismos sentidos, en cuanto los sentidos son también alma, apetecen, y cuya existencia, aun no teniéndola en su poder ni siquiera conociéndola, presienten como un supremo bien y supremo consuelo; llámese como se quiera: belleza, orden, número, armonía o de otro modo. Pues el hombre, más o menos riguroso, no hace aquí sino indicar la existencia de la cosa, del algo que se apetece y se quiere, que se echa de menos porque no se tiene y, sin embargo, se siente como necesario y supremamente vital. Es el hambre de realidad, en definitiva, de que hablamos al principio. Y, la disposición de alma que nos lleva a esa realidad, a buscarla y quererla, es el amor. Por eso, el arte y la poesía, como la misma ciencia, están aquí tan cerca de la religión: porque buscan la realidad; es decir: Dios. Qué sería—o, si se nos permite decirlo con más propiedad, que es—la realidad absoluta y única.

—HENRI ROUSSEAU—



Durmiente, de Rousseau

Henri Rousseau, llamado «le douanier», nació el 21 de mayo de 1844 en Laval. Como corneta, en una banda militar de las fuerzas expedicionarias francesas, estuvo en Méjico durante las luchas (1864-1867) que terminaron con los fusilamientos de Queretaro. De oficio aduanero, a los cuarenta años estableció, en el barrio de Plaisance, una pequeña papelería, y se dedicó—entre otras actividades—a la pintura. Hombre muy enamoradizo (se casó dos veces y a sus sesenta y cuatro agos gastaba todo su dinero en obsequiar a una valetudinaria mujer de cincuenta y cuatro) fué un terrible ingenio, gran confabulador, que centró en sí la chacota del inmenso público. Una entrega fervorosa y pueril le lanzaba a todo lo que hiciese, ya fuera comerciar, tocar el cornete de pistón, la mandolina, el violón o soplar la flauta; memorialista, abogado consejero de marullerías para quien lo buscase, pintó, escribió vauvedilles y fundó una academia (La Asotiation Philotechnique) donde —por el módico pago de ocho francos—lo mismo enseñaba dibujo, o pintura, que música, declamación y solfeo. Desde su pequeña tienda hacía y vendía retratos—individuales o colectivos para la gente del barrio. Amigo de Pissarro, Gauguin, Picasso, Vlaminck, Apollinaire, Duhamel, Max Jacob, fué lanzado a los medios artísticos por el poeta Jarry. En 1886 concurre por primera vez al Salón de Independientes (al que sería adicto asistente toda su vida). En 1908 Uhde le organizó, en una pequeña galería, una exposición que nadie visitó por haberse olvidado al artista indicar las señas del lugar en las invitaciones, y a la cual el propio aduanero llevó los cuadros arrastrando un carretón de mano. En París (2 de diciembre de 1910) falleció en el hospital Necker, siendo enterrado en el cementerio de Bagneux bajo una lápida cuyo epitafio compuso Apollinaire. Dicho año Uhde publicó una monografía sobre la obra de este singular artista, y las galerías Berheim organizaron una exposición retrospectiva de su arte, obteniendo ambas un inesperado éxito, empezando a alcanzar, desde entonces, su obra increíbles precios, que la hicieron objeto de reiteradas falsificaciones.

Su plástica le ha situado como el maestro de la plena magia de los ámbitos a los que nadie tiene acceso, como el intuitivo de las relaciones más cabalísticas con el mundo del invisible, como el creador de los paisajes donde las fuentes más primigenias de la vida, libres de convenciones, han vuelto a surgir para el arte. Fraguado en añoranzas descubrió la trascendencia de lo trivial, de lo diminuto, de la infinitud de lo ínfimo, en el más minucioso y miniado oficio. Cual un niño en el Jardín de Plantas, la sugestión de lo exótico, del recuerdo lejano, se le apareció en el globo, la jirafa y el mono, el baobad, la liana o el pájaro que habla en la selva virgen de la iluminación del sueño. Retratos (para cuya ejecución tomaban medidas como un sastre, metro en mano, al modelo), agrupaciones de boda, las riberas del Sena, «la banlieu», las fortificaciones, las «Buttes de Chaumont», las selvas del trópico—donde «el león que teniendo hambre se arroja sobre un antílope y lo devora, mientras la pantera espera con ansiedad el momento en que ella podrá tener su parte, y los pájaros carnívoros desgarran un trozo de carne del pobre animal sollozando en el crepúsculo del sol» (Salón de Otoño 1905)—constituyen la frecuente temática de este «encantador de serpientes», «musa dormida», que fué Rousseau, el aduanero.

Bibliografía: W. Uhde, Ch. Zervos, H. Kolle, F. Roh, Soffici, E. Dzitta, H. Bassler, P. Courthion, C. Egger, G. Coquiot, etc.

Yo ya sé que pintar, en sí mismo, en cuanto arte práctico y cotidiano, tiene otros problemas. Problemas mucho más rudos y—digamos, con frase ligera—ratoneros. A un pintor de carne y hueso, de los que viven en las ciudades y andan por los campos; a un pintor que, tal vez, es un hombre sencillo y ni siquiera cultivado, a lo mejor; que se gana la vida haciendo retratos o pintando paisajes; o que concurre a los salones y exposiciones con ínfulas de genio o de renovador o salvador; yo ya sé que, ni siquiera a esos, se les puede pedir que estén siempre en estado sublime y que se pongan a meditar y a pensar en el alma y en la esencia del mundo, y en su fugacidad y sus misterios. Y yo ya sé también que, si, el hombre, se entregara exclusivamente al éxtasis de la meditación, y no se decidiera a tomar la paleta, y a mezclar los colores, y a clavar el lienzo en cuatro tablas, y a practicar todos los actos físicos y rudos y vulgares (pero no menos bellos, a su manera, y necesarios) que ha menester, el hombre no daría nunca una pincelada, y ese famoso cuadro de su imaginación (suponiendo que pueda haber cuadros en la pura y sola imaginación, que no los hay, sin práctica ni experiencia) nunca tampoco se pintaría. La pintura, en cuanto arte, es decir en cuanto práctica (arte, en rigor, viene a ser lo mismo que práctica: un hacer; algo propio del *homo faber*) en cuanto realización materializada en productos o susceptible de serlo, tiene multitud de problemas que se resuelven únicamente en el taller, tanto con las manos y los codos y hombros, como con la imaginación y la reflexión. Y, en esto precisamente, estriba la utilidad de la tradición y de las escuelas, entre otras ventajas de diferente orden, también. Pero, también sé que, el pintor, el artista, que no se purifica interiormente, que no piensa y no sueña, que no calcula, que no ambiciona, que no se siente inquieto y desazonado, que no se siente íntima y constantemente insatisfecho (aunque alguna vez esté contento y agradecido a la vida); el artista que no busca y ansía, que no se pregunta constantemente a sí mismo, y a la vida y a todo el que puede enseñarle; el artista que no quiere saber ni aprender; que, en suma, no ama ni siente su alma profundamente triste, porque le falta justamente lo único que podría consolarla; porque le falta realidad; sencillamente, esto: realidad; también sé que ese hombre y ese artista jamás serán otras cosas que unos puros simios, mimos, comparsas, sombras, más o menos afortunados en lo que llamamos «nuestra existencia» y más o menos halagados por el «éxito», eso que llamamos «el éxito»; pero, vacíos, en el fondo de sí mismos, de contenido y aun de vida. Porque les faltará, con la realidad que ya no tienen, la hambre de esa realidad, único camino que podría llevarles a ella, y a sí propio. Es, pues este hambre, uno de los fundamentos del arte, y una de las claves, la clave fundamental, de todos los problemas menores y secundarios que se van presentando al artista, según pasan la vida y el tiempo, mejor diré, los tiempos, las épocas, y que hoy, como antaño, como mañana, habrá que intentar resolver apelando a las claves fundamentales y decisivas. De ninguna manera saltándose estas claves y tomando el rábano por las hojas.

La manera cómo la realidad se insinúa y adentra en el hombre es uno de los eternos problemas de la filosofía. Substancialmente (dejando de lado la multitud de las escuelas y las mínimas diferencias de detalle) se han reducido a dos las explicaciones: una, la que representaría la línea de Platón; otra, la de Aristóteles. Platón representa—dicho
sumariamente—el presentimiento (la
miniscencia o anamnesia), el anhelo,
idea «a priori» y eternal, insita en
misma sustancia del alma, de la re
dad; aunque, según él, se presente
forma de acuerdo o reminiscencia.
que recordaríamos, es decir, lo que
bríamos y conoceríamos, serían las es
cias o «ideas» (las famosas «ideas»
tónicas, que son muchas en sí, o *mo*
das). Y la realidad natural, es decir,
realidad corriente que conocen los
tidos, sería, sencillamente, una *par*
pación de esta realidad eterna y pr
de las «ideas» (ideas o esencias de
lleza, virtud, orden, etc.). Aristóteles
presenta sobre todo la *experiencia*.
gún su célebre y divulgadísima sent
cia, nada estaría en el entendimie
sin haber estado antes en los sentid
Las esencias, naturalezas o ideas uni
sales de las cosas reales, de la realid
se obtendrían, según Aristóteles, de
experiencia sensorial, deducidas, no
sentidas ni recordadas, por abstracci
operación ésta que realizaría el alm
nos conduciría al conocimiento prof
do e íntimo de la cosa real. La polé
ca entre Platón y Aristóteles, a pesar
los importanítsimos pronunciamientos
bidos en favor, sobre todo del últi
no ha terminado. Sigue en pie. Y cu
to más profundamente intentamos es
recer el sentido del conocimiento, y
él determinar nuestra preferencia ha
la una o la otra de las dos grandes
recciones del pensamiento que amb
Platón y Aristóteles, representan,
nos convencemos de la imposibilidad
soluta de elegir exclusivamente uno c
quiera de estos dos caminos, pues
dos, simultáneamente y no exclusivam
te, constituyen modalidades sustanci
del espíritu humano, y del cuerpo ta
bién: de la persona entera y verdad
Con todo, Aristóteles, es decir, simb
camente, la experiencia sensorial, ti
mucho ganado en contra de Platón
cuanto verdad práctica y útil, en cua
verdad realizable, cuotidiana y pond
ble por nuestras potencias más—di
mos—domeñables, domesticables; y
mésticas, sociales; en consonancia,
suma, con lo que es la vida, la vida
conocemos, la vida tal como es, la
natural. Aparte, claro está, de lo
también en Aristóteles hay de tras
dente y profundamente metafísico,
es otro tanto o más.

Para el pintor, para el artista—y
para el hombre en general, en cualq
otro acto diferente del pintar—, es
dente que la experiencia viene a ser
base de todas las especulaciones y de
arte. Leonardo, en su conocido «Tra
do de la pintura», habla continuame
de la experiencia; y en rigor, su fa
so tratado, íntegramente, no se red
sino a una exaltación y recomenda
de esta maestra insustituíble. Pero
no me quiero referir aquí únicament
la experiencia como maestra de ta
sino, y sobre todo, como maestra
pensamiento, como madre y fuente
prema de la imaginación y de lo que
arte llamemos «creación», en cualq
forma que se lo mire.

Si todo cuanto conocemos nos v
por experiencia de los sentidos (s
ciertos presentimientos, demasiado va
para fundar una teoría firme sobre e
y salvo también ciertas nociones bási
que serían la auténtica «verdad del
no Platón», pero demasiado gener
para fundar sobre ellos ningún princ
artístico ni conocimiento concreto),
la única realidad perceptible a los se
dos es la realidad natural (en el sup
to de la existencia de una realidad
per o infra natural del que, a lo me
hablamos luego, pero que no es de
lugar discutir seriamente, y que muy
podría alguien negar como premisa,
comitante o pareja de la realidad natu
la cual no sería percibida por esos
tidos, a menos que existan «otros se
dos», desde luego, hoy por hoy, de
nocidos y no determinados, pese a
ciencias ocultas y demás); si la ún
decimos, perceptible por los sentido
la realidad natural, no existe la m
duda de que la Naturaleza (vamos a
nerlo con mayúscula para que se
más claro) es la única base y la
fuente de que arrancan todos nues
conocimientos, haya, por otro lado,
realidades que haya, y en las cuales
otros podamos creer o no creer. (Yo
cho sea de pasada, creo en la real
sobrenatural. Pero no sería lícito
zonar sobre este supuesto con quie
verbigracia, la niegue, sin entrar a
en otros distingos.) Puesto que esa
turaleza, quiero decir esa realidad n
ral, creada, es lo sólo que ahora pc
menos vemos, palpamos y tocamos,
que vislumbramos por debajo de

byacente y eterna en medio de su fluir, a realidad más substancial, pero que, demos las vueltas que le demos y las tilezas que queramos, siempre habría gado a nosotros, hasta nuestros ojos hasta nuestra propia alma y corazón, r el camino de la otra, de la única e vemos; en suma, de la realidad naral o Naturaleza.

Los frutos o productos y elucubracio-s o sueños o proyectos de nuestro penmiento y de nuestra conciencia, todo anto podamos idear o concebir (inclu- las ideas más altas y sublimes, y vo aquellas nociones, o más bien senmientos, tal vez mejor aún inclinacio-s propias, hábitos o instintos del alma, que hablábamos), tendrá, por lo tan-, su origen en la Naturaleza. Sobre te particular, por mucho que se dista, no hay cáscaras, y todos están conncidos en su fuero interno de esta verd, aunque a veces la nieguen. Y si esto así, toda concepción artística, y no lo artística, sino poética, literaria, fisófica, etc., tendrá sus raíces en el estudio y observación de la realidad natul. Luego el tan maltratado «naturaliso» no es ninguna tontería, y en cierto odo es lo único que no es una tonte-a. No ya artísticamente, sino que aun osóficamente es así.

Luis Travazo

teatro

LA FILOSOFIA EN EL TEATRO FRANCES DE HOY

Por Robert Speaight



La filosofía en el teatro no es ninguna novedad, naturalmente; pero se da el fenómeno curioso de que los dos líderes del Existencialismo francés han elegido el teatro para expresarse. Evito deliberadamente la frase hecha de «plataforma para sus ideas», pues estoy seguro que Marcel la rechazaría de plano. Gabriel Marcel nos ha hablado extensamente de las razones que le condujeron al teatro. Aunque no tan famoso, tan popular ni tan recio dramaturgo como Sartre, escribía ya dramas mucho antes de que el nombre de éste se hiciese famoso. Sería inadecuado describirle como dramaturgo filosófico de ideas tipo, a las que luego intenta dar vida en el escenario. Todo lo contrario. Los dramas de Marcel son los gérmenes, no el fruto de su filosofía. Es dramaturgo y filósofo, no un dramaturgo filosófico.



Gabriel Marcel

EL ALMA EN «EXILIO»

Marcel ha prologado sus dramas con un ensayo denominado «El drama del alma en exilio», título que aclara la situación de que él parte, tanto en sus escritos dramáticos como filosóficos; el misterio del Ser, en el que intenta penetrar en sus «Clifford Lectures» y el misterio de la Conducta, tema—en una u otra forma—de todos sus dramas. Pero es importante que aclaremos el significado de la palabra «exilio». Exilio ¿de qué? En Marcel la palabra implica no tanto la idea del castigo y la condenación como la del contacto roto, pero esto le convertiría más en moralista o en teólogo. «El mundo roto» es el título de una de sus obras, y la trágica soledad del hombre entre los escombros de un mundo destrozado es el punto de partida de su especulación. El hombre, ciertamente, se halla exilado de Dios, si admitimos la existencia de éste, pero sobre todo se halla exilado de los demás, y, en consecuencia, exilado de una verdadera comprensión de sí mismo.

En el prefacio de sus *Tres comedias* Marcel subraya un pasaje del dramaturgo alemán Hauptmann, que nos da la clave de su propia necesidad de expresarse en forma dramática. «Drama—dice Hauptmann—es uno de los muchos intentos realizados por la mente humana para crear del caos un cosmos, intentos que comienzan en la más temprana edad y continúan a través de la vida. Año tras año el escenario mental se amplía y a la compañía se agregan muchos actores, de modo que pronto el director —el intelecto — no puede sobrevivirles, pues su número se ha convertido en infinito. El origen del drama es su proliferación constante.» Y agrega: «Debemos distinguir entre pensamiento en proceso de ser pensamiento y pensamiento que ha sido pensado ya.» Los dramas de Marcel son «pensamiento en proceso de ser pensamiento». Y no es coincidencia —dice—que aquellos que parecen «los más ricos en contenido espiritual «sean los que muestran menos apariencias de premeditación filosófica». Cualquier debilidad que puedan tener no es la debilidad de una «Pièce de These». Lo que percibimos en ellos siempre es el temblor de la mentalidad, que se está formando, no la estridente claridad de una mentalidad ya formada.

Marcel ha descrito cómo, todavía niño, paseaba por el parque de Monceau, poblando su soledad con hermanos y hermanas imaginarios, enredándoles en largas conversaciones, mucho antes de que él supiera hacerlas dialécticas. Y este diálogo era esencialmente dramático, porque se hacía prolífico, siguiendo a la pregunta la respuesta como las antífonas de un salmo. Era justamente lo contrario del método escolástico, donde las dificultades surgen solamente para ser abatidas como los bolos en el juego. Todas las comedias de Marcel dramatizan una dificultad, y cuando dan una respuesta, ésta sigue siendo un misterio. Si esto se presta a objeción—yo, por mi parte, no la hago—, responderá él que una respuesta es cosa bien distinta de una solución. Hará una clara distinción entre problemas y misterios. No hay forma de discutir sobre ciertas cosas, a menos que podamos resolverlas, pero resolviéndolas —y aquí la solución es técnica, admitiendo que no haya contradicción—las despojamos de todo interés ulterior o realidad. Un misterio, tal como Marcel lo concibe, no se resuelve nunca por este método, porque aquí la técnica se halla fuera de lugar y el juicio personal es irresponsable. Describiendo su propia niñez, Marcel rinde caluroso tributo a una tía a quien debe, entre otras cosas, su riguroso amor hacia la verdad. Pero con todo, su niñez no fué dichosa; tuvo bastantes penalidades; se siente angustiado por las injusticias de aquellos que le rodeaban con tanto amor y solicitud, y quienes posiblemente no sospecharon la tensión interior a que se hallaba sometido. Esto le probó que todo juicio es, en parte, una traición, un pecado; no solamente contra la caridad, sino contra la verdad.

No hay indicio de indiferencia moral en la atención de Marcel hacia la complejidad de los motivos humanos. Pero la tarea de un dramaturgo no es subir a un púlpito; obrando de este modo traiciona su misión. «Debe—dice Marcel—más bien colocarse en la auténtica raíz de la realidad humana..., conectarse magnéticamente con los estratos de nuestras más íntimas agonías y nuestras más secretas esperanzas; y los acentos con que expresar los sentimientos que a duras penas osamos admitir, aun para nosotros mismos deben ser lo suficientemente fuertes y lo suficientemente mágicos para transfigurar nuestro pasaje interior e iluminar con un resplandor que parezca venir de fuera.» Este sentido de lejanía es la clave de todo el pensamiento de Marcel, y da título a uno de sus más interesantes dramas. «La vraie Vie est Absente». Es en parte el odio de Marcel hacia la abstracción lo que le ha predispuesto a aceptar la esperanza cristiana, pues ésta, aunque revestida de misterio y hablando simbólicamente, está encarnada. A través de la Encarnación Dios se hace Historia y a través del Sacramento se hace materia. Esta creencia ha ayudado a fortalecer el prejuicio de Marcel contra cualquier sistema filosófico y evitado que él construya uno. Sus escritos son voluminosísimos, y en todos ellos rehusa una fórmula.

En cambio, ha preferido examinar—o, mejor, simpatizar—con las contradicciones de la experiencia humana. ¿Cuáles son los motivos reales del «Pastor» en «El hombre de Dios» cuando perdona la infidelidad de su mujer y luego la fuerza, varios años más tarde, a buscar al padre de su hijo? No fueron en verdad tan altruísticas como él supone. ¿En qué medida se hallaban ligados para tan repentina quiebra de vocación? ¿Qué hace que Ariadna, en «El camino de Creta», se haga amiga de la amante de su marido? ¿No es ésta precisamente una forma más sutil de interferencia, una injustificada intromisión en un dominio que no la pertenece? ¿Qué era la mezcla de amor y egoísmo en la devoción de Aline Fortier hacia su hijo muerto en «La Chapele Ardente»? Esto la conduce a odiar a su esposo porque ha permitido el autosacrificio del muchacho en un peligroso reconocimiento, al que no estaba dispuesto, y dominar a la prometida del muchacho, so protexto de prohijarla. Todos son temas que Ibsen hubiera tratado con idéntica exposición de motivos humanos y con una más acertada técnica. Mas no llegó a patentizar o probar en «El albañil» y los dramas simbólicos de la fase final, cuando huye del problema hacia el misterio, que la grandeza de una obra de arte consiste en dejar la «pregunta tipo» intacta.

CUANDO SE ALZA EL TELON

Aunque Marcel pone más interés—nos dice—en sus actos finales, es uno de esos dramaturgos para quienes el momento importante es cuando el telón se alza; no cuando baja. Esto es lo que nos cabía esperar de un hombre que se llama a sí mismo *homo Viator*, que viaja siguiendo ahora estas huellas, luego aquellas otras, que no tiene claro el sentido de su destino y que ilumina su camino con la luz que le llega de fuera. Es notable cuán importante papel juega la muerte en sus obras. La muerte de Rudolf, por ejemplo, en «Le dard», que persuade a su amigo Werner para que vuelva y se enfrente con los horrores de un campo de concentración nazi. En un sentido es cierto que para Marcel la muerte es a veces la prueba y la iluminación de la existencia. Aquí el contraste y la comparación con Sartre resultan curiosas. Leed «Le Diable et le Bon Dieu» después de cualquiera de las más representativas obras de Marcel y tendréis la impresión de descender por una hermosa carretera luego de haber seguido un sendero en el bosque. No hay duda de que Sartre sabe a dónde va, que es algo más que un buen técnico constructor de carreteras. La dialéctica es desesperanzadora, pero su construcción es implacable. No hay luz de fuera. Sartre ha dicho muy poco sobre sus motivos para escribir dramas, pero parecen ser más ilustración que gérmenes de su filosofía. A pesar de que esta filosofía está tan firmemente anclada en lo concreto, como la de Marcel, requiere también la divisibilidad del drama y la objetividad del conflicto imaginado. «Le Diable et le Bon Dieu» es un poderosísimo drama, pero tiene menos del juicio de los demás —el juicio tan característico de Marcel—que un drama como «Crime pasionel» o «La putaine respectueuse» o «Huis Clos». Esta es la dramatización, la evasión de Sartre de lo absoluto.

SARTRE, SOBRE EL BIEN Y EL MAL

A través de esta historia de la revolución campesiana en Alemania Sartre muestra—o quiere mostrar—que el servi-

TEATRO CIRCULAR EN EL ATENEO

En el Ateneo de Madrid, y bajo la dirección de Juan Luis Aguirre, se presentó el "Prometeo encadenado", de Esquilo, adoptando el sistema conocido por Teatro Circular, muy en boga en el extranjero, U. S. A. sobre todo. Se trataba del primer intento de este tipo de teatro en España. La experiencia tuvo positivo éxito, pese a las naturales deficiencias, nacidas del desconocimiento que del "sistema" se tenía en nuestro país. En la interpretación destacó Alicia Altabella, que supo dar a su personaje toda la grandielocuencia clásica que requiere el teatro griego, y que aparece en la fotografía, en un momento del ensayo general de la obra.

Desafortunada la caracterización de Luis Prendes. Muy interesante el movimiento escénico, debido a la inquietud de Juan Luis Aguirre, nuestro joven "metteur en scene".



(Viene de la pág. anterior)

cio del Bien y del Mal, del Señor y Lucifer, es igualmente absurdo. Goethe ha tomado el personaje de Goetz von Berlichingen y le ha tratado como héroe de una tragedia romántica. En Sartre es ante todo un monstruo poniendo sitio a la ciudad de Worms. Mas como cree que el diablo es demasiado fácil, hace que dependa de una tirada de dados su elección entre el Bien y el Mal. Y como su orgullo le inclina hacia el Bien, hace trampa para que los dados caigan del lado que él desea. Decide dar a los pobres las tierras de su hermano (a quien ha asesinado). Mas para construir la Ciudad del Sol, donde todos los hombres son iguales, se ve forzado a realizar sus ideales mediante traición. Esta equívoca preferencia por el Bien envenena, de hecho, todas las realizaciones de Goetz con sus convecinos. Manchadas sus manos y su bando con el crimen, se cree estigmatizado, y su influencia sobre los supersticiosos campesinos descansa en su frente. Mientras tanto, la revolución fracasa por falta de líder, y éste es el precio de su perfeccionismo. La Ciudad del Sol es un modelo de ciudad rodeada por un desierto de anarquía e injusticia. Ya se comprometa con sus principios y salve la revuelta; ya, adhiriéndose a ellos, traicionándola.

Este es el típico dilema sartriano. Henriech, el cura renegado, se enfrenta en seguida con la misma contradicción en el drama. Si da a Goetz las llaves de la Ciudad asesinará al pueblo, pero salvará a los sacerdotes; si rehusa darle las llaves, los sacerdotes serán asesinados por el pueblo. Debe elegir entonces entre la Iglesia y los pobres. Algunos críticos han visto en esto una alusión al dilema que se les presenta ahora a los sacerdotes franceses que trabajan en las factorías. O traicionan a la Iglesia o a la Revolución. No pueden salvar a ambas. Henriech entrega las llaves, pero como los adversarios se dan cuenta de su afinidad, se retracta. Sin embargo, su elección ha sido hecha, convirtiéndose en un hombre poseído por el demonio, al contrario que Goezt, que se convierte en un hombre poseído por Dios. Para Sartre, Goezt y Henriech son las dos cartas de una imposibilidad gemela. Ni eligiendo el bien ni eligiendo el mal pueden seguir siendo humanos. La bondad de Goezt produce más ruinas en un año que su maldad en diez. Y no hay que ir muy lejos para encontrar la razón. «La Bondad —dice—es el mejor camino para estar solo.»

«Le diable et le Bon Dieu» es un drama y no de gentes, pero las ideas son apasionadas y manejadas por un consumado artista. Sigue, no obstante, latente la pregunta. A medida que Goezt se atasca más en el futuro gris del humanitarismo ateo, como Garcín en «Huis Clos», ¿no encontrará que «el infierno son los demás»? ¿No encontrará que el universo de la historia es tan sofocante como un cuarto oscuro si la iluminación del misterio le falta? ¿No encontrará que los hombres son odiosos si Dios no existiera para amarles? Aquí reside el punto interesante de contraste con Marcel: que en las obras de Marcel, cuya filosofía pide un Dios, los hombres y las mujeres son mucho más sutil, más pacientemente imaginados que lo son en las obras de Sartre, quien rechaza a Dios enteramente. El mundo de Gabriel Marcel es mucho menos pretencioso, y a muchos les parecerá que es menos importante. En él no encontraremos las grandes ideas con letra mayúscula. Pues son las letras mayúsculas las que dan a los dramas de Sartre su fuerza; son las que nos impelen a escuchar. Y es éste solamente otro modo de que en Sartre el filósofo y el dramaturgo se hallan más estrechamente ligados que en Marcel. Si los personajes de Marcel son más humanos, las ideas de Sartre son más dramáticas, y sus situaciones, más excitantes. Y la razón puede residir en que aunque Sartre parece menos profundo, yo creo que Marcel ve más claro, y en el teatro la claridad es siempre más efectiva que el claroscuro. En los dramas de Sartre encuentran expresión toda una serie de sentimientos contemporáneos de Francia—un sentimiento de que la vida es ahora revolucionaria, heroica y absurda—. En Sartre hay una aceptación de la vida pública con todas sus consecuencias. En Marcel las relaciones son, generalmente, desastrosas. Su mundo es el mundo de los sentimientos privados, de las lealtades personales y situaciones fluídas. Esta es la principal diferencia entre los dos.

R. S.

NOTICIAS

«EL PARAISO» EN VALENCIA

El teatro de cámara «El paraíso» hizo su presentación en Valencia en el pasado mes de abril. Puso en escena dos obras dramáticas: «Las palabras en la arena», de Antonio Buero Vallejo, y «El día siguiente», drama en un acto, del autor portugués Luis Francisco Rebello. La prensa y la radio valencianas subrayaron unánimemente el éxito de esta primera sesión de «El Paraíso». Pusieron de relieve que se trataba de un intento riguroso e inteligente, casi plenamente cuajado en muchos aspectos artísticos. La obra de Rebello ha sido traducida por Eduardo Sánchez Lázaro, director de «El Paraíso», y a quien se debe la iniciativa y el esfuerzo de esta agrupación de teatro de cámara. La obra del portugués L. F. Rebello fué interpretada por la poetisa valenciana Angelina Gatell y por el propio E Sánchez Lázaro, a cuya pareja todos han reconocido grandes méritos de interpretación. Los decorados se debieron a J. M. Iranzo, e intervinieron en la magnífica sesión otros escritores y aficionados de la ciudad del Turia.

música

NOTAS SOBRE BELA BARTOK

I. EL PIANO DE «MICROCOSMOS»

Por ENRIQUE FRANC

*A la hora de buscar una razón de coincidencia entre los principales composit
res contemporáneos, tendremos que decidirnos por lo que Salazar llama "vigoro
nervio rítmico". Strawinski y Bartok, Hindemit, Ravel o Falla, responden a e
concepto de lo rítmico como fuerza interna y como valor de expresión. Al lado
esto—o como consecuencia—, mucha música de nuestros días sustituye el soni
que canta por el sonido percutido. Esto ¿vino empujado por la música de los n
gros? O, al revés, ¿se justifica el triunfo del llamado "jazz" por su coincidenc
con los matices buscados por la música europea? El hecho es que, por ejemplo,
rey de los instrumentos románticos, el piano, dejó de llorar y de cantar heroicid
des, secó su gotear de agua o el lagrimear de su tristeza para esperar el golpe se
la mano percusora. Desde este ángulo se comprende bien el "allegro bárbaro",
Bartok, una de las primeras muestras de piano percutido que triunfa en el mun
Después, Bela Bartok ensayó otros caminos—popularismo atonalista o politonal
ta, folklorismo "jazzeado"—, pero el entendimiento de lo pianístico conservó l
rasgos de la primera hora. La serie de 153 piezas breves, titulada "Microcosmos
recoge las intenciones pequeñas del compositor, ya esbozadas en sus "piezas fá
les" de 1910. Lejos de los "Microcosmos" todo carácter de improvisación, tan qu
rido por los románticos para las formas breves pianísticas. Síntesis de muchas e
periencias mayores recogen intenciones diversas, desde la puramente didáctica—ej
cicios en segundas menores y séptimas mayores—hasta la de apunte folklóric
danzas rumanas o búlgaras. Hay en las primeras, en sus títulos queremos dec
no sólo un afán de descubrir contenidos. Bela Bartok utiliza las inscripcion
"Obstinado" o "Séptimas y segundas" para denominar sus "Microcosmos" con
postura estética parecida por contraste a la adoptada por Debussy cuando encabe
un preludio "la terraza de las audiencias del claro de luna": Es un síntoma cla
del desplazamiento de lo sentimental por lo estrictamente sonoro en la música co
temporánea.*

II. MUSICA PARA CELESTA, ARPA, PERCUSION Y CUERDA

*La "música para celesta, arpa, percusión y cuerda" fué terminada en septiemb
de 1936, y estrenada en Suiza (Basilea) bajo la dirección de Paul Sacher. La disp
sición instrumental agrupa dos secciones completas de cuerda con un grupo de pe
cusión—timbales, tambores, xilófono, címbalo—, el piano, tratado también en "p
cutivo", la calesta y el arpa. La construcción formal alterna dos tiempos lentos c
dos "allegro". El primer movimiento—"andante tranquilo"—presenta un tema
gado, típicamente expresionista por su línea cromática y las fluctuaciones tona
que experimenta en su desarrollo. Es una muestra de la mejor escritura horizon
de Bartok, utilizada para hacer manifestación artística del más hondo, acongojan
dramatismo lírico. En este comienzo parecen estar latentes, escondidas, con sor
na, todas las fuerzas que se pondrán luego en arrollador movimiento. La sensació
cuando termina, es la de una angustiosa interrogante. Na importa insistir desde
principio: por encima de lo que pueda tener de estudio constructivo y tímbrico; p
encima de la sujeción a la rigurosa forma; por encima de la ondulación de la dram
tica melodía; por encima y a través de todo eso, lo primero que siente el entendido
el profano ante la música de Bartok, que va del "Quinto cuarteto" al "Conciento 3
es el latido del corazón del hombre. Lejos toda deshumanización, esta música pue
ser por sufrida, por resignada, música de cercanía de Dios.*

*El segundo tiempo, "allegro", montado sobre dos temas en lucha—lucha de ti
bres también y de ritmos—, nos recuerda la frase de Salazar: "Soberbios edific
donde la sonoridad alcanza un esplendor máximo junto a una reciedumbre poten
y a un interés constantemente avivado por la energía de la palpitación rítmica
¿Veis? También Salazar, no precisamente demasiado tierno y cordial, ha de ech
mano al concepto "palpitación". Porque palpitación y garra es el pentágrama de B
Bartok cuando, después del preludio de esa maravillosa "música interior", que es
"andante tranquilo", se eriza, como espigas y como bayonetas, en el primer "allegro*

*Más libre formalmente, el "adagio" vuelve a sumergirnos en una como medi
ción sobre campos de nuestra propia alma. Eh el canto del cuclillo el propio la
arrítmico del corazón allá en el fondo de la orquesta: el macillo cae dulcemente sol
las láminas del xilofón. Aquí es quizá donde la capacidad de inventiva tímbrica
Bartok alcanza grados de asombro. Si se nos acepta el lenguaje de equivalencias,
remos que el "colorido" de este tercer tiempo casi llega a cegar.*

*Al fin, todo se resuelve en el más fuerte tirón de la tierra: la danza. Una vez n
la juntura del mundo magiar (viejas resonancias de lo que quizá es el más antig
expresionismo, la violinada húngara) con los ritmos, que tienen su raiz en lo negro
en el "jazz". Sobre todo, el orden de la estructura, y, para terminar, la explosi
del tema cromático del principio.*

III. EL «ADIOS» DEL TERCER CONCIERTO

*Si tuviesen vigencia usos y costumbres románticos, titularíamos al "Concierto
"Concierto del adiós". Hermoso adiós el que nos dejó Bela Bartok con esa m
sica escrita en la misma vecindad de la muerte. Adiós, no sólo por su valor de
timidad, sino también por su contenido: en el instante final, en su música de d
pedida, se acuerda Bartok de cuanto tuvo cerca y quiso. Repaso fugaz que pu
hacer la memoria en un minuto, porque la ensancha el corazón.*

*En el "Concierto" de Bartok nos encontramos con todo, desde el vuelo rom
tico hasta nuestros días. Están allí el color impresionista y la amarga melanco
mahleriana, la gran voz "tzigane" de Liszt, y los tristes pájaros de Mauricio R
vel, la pasión de Brahms y el orden libre de Beethoven, el nervio rítmico stra
inskyano y la síncopa de América, el piano de percusión colorista y el arrebato
la violinada. Está el campo abierto cru
do de terceras en "cuco" y está la sole
de una flauta cantando en el vacío, allá,
fondo de la orquesta.*



*Casi toda la obra de Bela Bartok e
creada desde la angustia. El adiós de
Concierto parece nacido de la serenidad. P
saron los experimentos, la preocupación
lenguaje y forma, y la música habla ya
idioma propio. Por eso habla sencillame
y con equilibrio: como un clásico. Sólo
se explican momentos como la "fuga"
tercer tiempo, que parecen traer envuel
las palabras de Falla: "Hemos de hacer u
música en la que brillen aquellas cuali
des que admiramos en los clásicos."*

*Todo adiós tiene mucho de testamen
En este sentido, Bela Bartok dejó cláusu
bien determinados, en los pentágramas
su tercer Concierto: principios de estru
ra—vuelta a la forma precisa—y reafirm
ción de la tonalidad. Cómo se despidie
los pentágramas de Falla. Y cómo el,
centrando sus últimas horas con estrofas
"tempo" religioso.*

ROUQUIER ENTRE NOSOTROS



«Amo el documental porque es la expresión cinematográfica de la verdad»

HICE ya días, bastantes, que Rouquier se encuentra en Madrid. Excepto un periodista, llevado por nosotros, ninguno más le ha visitado. En los diarios nadie ha hablado de él, nadie le ha fotografiado. Pero en esos mismos días, las revistas gráficas, los periódicos, todo el mundo, asaltaban, a través de murallas de vino y "whisky", a "las estrellas más famosas de Hollyvood". Rouquier no ha interesado a nadie. Porque a Rouquier... "casi" nadie le conoce. Es decir, sólo le conocen los amigos del cine, esos pequeños grupos de aficionados que en cada ciudad española integran "el catacumbismo", los que, por fortuna, se van agrupando en cineclubs o, como entre nosotros, intentan con OBJETIVO nuevos órganos de expresión. Y, sin embargo, Rouquier es una de las personalidades más destacadas del corto metraje. Su "Farrebique" pudo haber sido firmado por el mismo Flaherty. "Farrebique" es como un carnet de notas infantiles, llevadas desde el recuerdo hasta el presente, por quien vivió todo aquello, por su creador Rouquier. La vida en una aldea, Farrobique-sur-Goutrens, en sus estaciones, cara a un sol que, imagen por imagen, es fotografiado. Cara a una familia —la suya—, sentada alrededor de la mesa de siempre, en sus conversaciones, en sus preocupaciones, en el trabajo. Tal vez por ello sea "Farrebique" una de las obras cinematográficas más verdaderas (¿con el "Potemkin", con "Hombres de Arán", con "Paisá"...?)

—Amo—dijo un día Rouquier— el documental porque es la expresión cinematográfica de la verdad. "Farrebique" es un film verdadero porque ha sido rodado en una auténtica aldea de Rouergue, con verdaderos campesinos como intérpretes. He deseado crear un film verdadero, sencillo. Lo que siempre deseo es crear un cine que pueda ser comprendido por todos...

Y su obra no quedó ahí, en "Farrebique". Antes y después ha realizado muchos films. En todos ellos una misma visión puramente cinematográfica—como si el cine-cine tuviera en Rouquier su más fervoroso artesano. Un artesano que ahora, con alegría jovial y sincera, en un pueblecito cerca de Madrid, delante de un vaso de buen tinto, me dice:

—¿Influencias? No sé... Mis maestros son Eisenstein, Puaovkin, Flaherty. Y Chaplin, que es aparte.

Maestros que han sido de este joven del "midi", casi vecino nuestro, que, de familia humilde, ha sido años y años un tipógrafo modesto, "aficionado" al cine. A ese cine por el que, de muchacho, marchó a París; ahorró para comprarse un tomavistas... Por el que pasó dificultades, muchas, y al que entregó, como homenaje al cine y a nosotros, como ofrenda a las vidas humildes, sencillas, de las que nadie se acordaba, a las que nadie creyó cinematográficas, estas obras maestras que se llaman: "Farrebique", "Le Tonnelier", "Pasteur", "Le Chaudronnier", "Le Sal de la Terre"...

Nos vamos acercando a Madrid. Hemos hablado horas y horas, recogiendo el material necesario para un trabajo que deseamos publicar sobre Rouquier. El último ruego de este hombre que a fuerza de paciencia, de vocación, ha creado una obra maestra, es decirnos que no desea que se hable de él. Que lo único que ama es "hacer" cine. Como un oficio más. Pero también como poesía, sencilla poesía.

R. MUÑOZ SUAY.

LA CIEGA PUPILA DEL CINE

Por MANUEL VILLEGAS LOPEZ

EL nadador, desnudo y escueto, con una careta respiratoria y un pequeño depósito de aire comprimido a la espalda, se lanza al mar en un buceo de dieciocho metros. La densidad submarina lo torna ingrávido y su bracear se convierte en vuelo. Vuela en la extraña y cernida ridad acuática, en un laberinto de sombras y rayos de sol y balanceantes bosques de gas, entre ráfagas fugaces de peces plateados, en el interior de los barcos hundidos, e retienen su último gesto de vida humana—agudo e inmóvil para siempre—en carotes amueblados, en maquinarias íntegras, en el timón que aún inicia un leve o espontáneo, queriendo navegar... Todo un mundo, fascinador por su belleza y sterio, subyugante por la atracción de esa aventura inédita del hombre en el fondel mar, se asoma a la ventana de la pantalla en el film *Epaves*, de Jacques usteau. Y un público elegido, minoritario, lo sigue con maravilla. También con a creciente e inexplicable desazón. Y en la sala cinematográfica entra una secreta faga de alivio, y hay un arrellenarse de almas en sí mismas cuando se comiena ver la película—realmente bella—sobre los problemas amorosos de un modisto risién.

Así, mi recuerdo reconstruyó, de pronto, en la sala de lujo de Buenos Aires, a olvidada aldea española, la plaza de noche, un público de gañanes que no haan visto jamás el cine: este cono de luz, cargado de magia, sobre las cabezas de te y aquel público. El experimento tenía así un interés de prehistoria, de nacilento de un arte para pupilas nuevas. Alucinado asombro de místicos ante el mar sospechado, que se abalanza hacia ellos en la pantalla; indiferencia socarrona ante rascacielos de Nueva York. Y, de pronto, el clamor del éxito y la felicidad: burro se revolcaba en una paramera castellana. Aquello era su vida, y allí se conocían, se encontraban. Como los negros sudafricanos en sus películas de la va, interpretadas por ellos; como los cowboys yanquis de 1910 en las películas del este, «teatro en lata», a las que dieron su éxito. Como este público minoritario el drama amoroso del modisto parisién. El hombre primario no perdona a casi die, todavía.

En muchas tribus primitivas—los esquimales, entre otras—se acostumbra a conr las leyendas y cuentos vernáculos en forma breve y esquemática, porque se sune que todos los oyentes los conocen ya. Y también a este público civilizado de cinematógrafos urbanos—cuanto más gran público es más cierto—le gusta ver mpre lo mismo: un conflicto amoroso, dramático o cómico, que acaba en feliad o drama, trazado con unos cuantos moldes conocidos. Todo lo que sea alejarse esta obra tipificada «en la que el público se reconozca», es la invitación al fraso. Al público le gusta adivinar lo que va a suceder, con alguna variante impreta, en que consista la novedad y la sorpresa. Pero un final auténticamente inesrado, absolutamente distinto de lo que el espectador siente, lo defrauda y molesta. por falta de conexión lógica con el resto de la acción, sino por el horror a lo previsto, por malestar físico ante lo que no puede reducir a su módulo de vida sistema de ideas.

La misma desazón oscura, inexplicable, pero que lo que angustia, ante la pelíla que lo pone frente al girar de los astros, el pulular de las bacterias, la lucha de hipocampos en las aguas del acuarium o la aventura del hombre en el fondo mar. No puede soportar el drama terrible que es—en este caso—la sensación el concepto de su concatenación con el universo en marcha, con la vida total del pe. Que no es abstracción intelectual, problema filosófico o biológico, sino la simimpresión y el estremecimiento de mirar el cielo estrellado en la noche profunda. na hora contemplando la bóveda celeste: ¡he aquí un gran drama! Pero el esctador prefiere reducir la noche estrellada a dos seres, una mecanógrafa y un ente de seguros, que contemplan la luna desde una terraza, porque se aman. ro que no pueden casarse, porque el padre de ella se opone, hasta que el novio consiga un empleo de mecánico electricista. Lo mismo da la obra de arte que la historieta vanal; en el fondo está el molde y la domesticidad, casi sin exclusión.

Sin que el cine sea el caso excepcional, sino por el contrario sintomático. El cine muestra muy claro este problema, porque es un arte incipiente—aunque sea un gran arte—, sujeto a muchas restricciones, que tienen todas el mismo origen: oscura necesidad elemental.

Si al cine actual se le librase, ahora mismo, de todas sus trabas externas, y se lograse para él una capacidad artística completa, es dudoso que el público quisiera ver algo más que lo está viendo. Sólo unos cuantos artistas, locos de aventura, intentarían lo inédito, como quisieran hacerlo hoy. Como lo intenta un Clouzot, dispuesto a abandonar toda su obra magistral y comenzar de cero, en su frustrada expedición brasileña en busca de la gran autenticidad. El hombre primitivo no perdona a casi nadie, todavía. Y el hombre sigue viviendo y queriendo vivir en la sólida ciudadela de pequeñeces, cuyos límites son, como ha dicho Huxley, sus impresiones primeras y sus últimos misterios personales. Más allá está el vacío, el abismo, con la misteriosa llamada del vértigo: abrirse a todo, arrojarse a la nada. ¡La mortal aventura sin fin!

Y no. Necesita un mundo a su medida, hecho por él y para él, donde la más profunda sima sea vadeable a pie, donde todo sea comprensible y doméstico, desde la muerte hasta sus amores llenos de delirio, placer y dolor. El hombre primitivo no perdona a casi nadie, todavía.

Porque treinta mil años son muy poco y treinta siglos no son nada en la evolución humana. Y el hombre primario, que hacía magia cazadora en las pinturas rupestres, sigue vivo en el fondo de nuestra alma. Y somos esquimales, con nuestra leyenda esteriotipada que gustamos oír repetir siempre, siempre, siempre. Sólo el genio, el ser excepcional, puede contar y hacer oír otra cosa, puede imponerlo... después de muchos siglos de hacerlo repetir.

Cuando dentro de esos siglos, los hombres de entonces vean el cine de hoy, tendrán la impresión, entre cómica y desazonadora, de un prodigio fabuloso en manos de un niño, de ese niño que exige siempre el mismo cuento y no quiere variantes Con otras muchas cosas de nuestra época sucederá igual. Porque es que hay una desproporción disparatada, ilógica, entre la alta inteligencia del hombre actual, con su obra fabulosa—ciencia, técnica, arte...—, y el bajo nivel de su mundo espiritual instintivo, donde sigue casi íntegro el salvaje cavernario, con sus terrores, su magia, su crueldad, su aislamiento... En realidad, a ese mundo se acaban de echar las primeras sondas freudianas—. Este absurdo es la tragedia de nuestra época, y países enteros han sido destruídos por haber puesto su altísima inteligencia a los pies del ciego hombre primario.

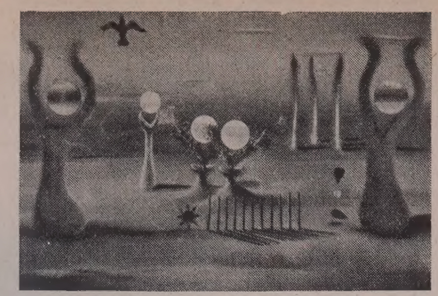
Nuestro cine no puede liberarse de esta ceguera. Que si se disimula en la película inteligente y hermosa, resalta como un grito en cada film esteriotipado y mediocre, precisamente porque el cinema es el arte de esta época. ¡Nuestro arte! Jean Epstein ha señalado que el cine actuará en la evolución de la humanidad—de las ciencias, de las artes, de las ideas, de la filosofía...—como actuó el descubrimiento del telescopio y del microscopio, al traer a nuestras filas el macro y el microcosmos. Sí. El cinema es la pupila inédita hacia un mundo inesperado de arte, de ciencia, de especulación... La pupila que quiere continuar la gran aventura de la inteligencia humana. Pero es ciega. Porque está obligada a servir a hombres que no quieren ver con ella.

Buenos Aires, 1953.



DOS FILMS DE ARTE





Hemos reunido aquí dos fotogramas pertenecientes a muy dispares films. El uno corresponde a un corto metraje español, *Carnaval* (guión y dirección de López Clemente, realizado conjuntamente por Hernández Sanjuán). El otro pertenece a un film creado por Norman McLaren, *A Phantasy*.

López Clemente es, sin duda, nuestro mejor documentalista. Y no por casualidad es hombre que está al corriente de lo que se hace por afuera en esa modalidad. Unido esta vez a Hernández Sanjuán, al que debemos algunos estimables documentales sobre la Guinea, ha realizado este film sobre Solana y, en esencia, su mundo carnavalesco. La obra es la mejor que se ha producido hasta ahora en España como film de arte. Adolece, a juicio nuestro, de una reiteración en los medios expresivos técnicos y de un montaje que pudo ser más cinematográfico. Pero hay que insistir en que es película importante y la más lograda de las realizadas por acá.

Pocos pintores hay como Solana, tan cinematográficos. Por una parte, fué creador preocupado no sólo con los primeros términos, sino con los segundos, lo que permite al realizador y al tomavistas una serie inacabable de temas cinematográficos. Por otra parte, ese desfile ininterrumpido de seres atormentados—en sus juergas o en sus rezos—, expresados por Solana humana y hondamente, tenían necesariamente que ser una eficaz ayuda para el «relato por la cámara». El Carnaval de López Clemente puede ser el arranque de un buen cine de arte. Y López Clemente puede ofrecernos obras que superen esta que hoy comentamos.

Del realismo solanesco, *novelable* cinematográficamente, hasta componer con él un carnaval *casi* con argumento, nos vamos a otra clase de film artístico. Nos referimos a la obra, sencillamente prodigiosa, de Norman McLaren. Gracias a la gentileza de Mrs. Simpson, del Instituto Británico, hemos podido ver tres films dibujados por este canadiense. *A Phantasy*, con su mundo surrealista y casi en relieve en el que McLaren dibuja al pastel unas formas oníricas. *Fiddle-de-Dee*, puro divertimiento en el que el color y el movimiento es lo más importante y que parece creado por un Miró convertido en tejedor de bufandas con motivos indo-canadienses. Y *Begone dull care*, puras abstracciones casi vegetales, fibrosidades que adquieren en la pantalla el movimiento de *baile de San Vito* que tienen algunos microbios bajo la mirada del microscopio. Tres films importantes, dibujados directamente sobre la banda de la película por McLaren, que ha inventado esa técnica asombrosa, «más difícil todavía» al añadir, también de su pincel, pluma y tinta propios, la música sintética que subraya las abstracciones fílmicas. Y este dato final, necesario para informar de las dificultades de la obra de McLaren: el realizador necesita pintar a mano, uno a uno, más de 7.000 fotogramas para conseguir un film de unos cinco minutos de duración.

R. M.

LIBROS Y REVISTAS DE CINE

PERSPECTIVA DO CINEMA PORTUGUES

Ensayo de Manuel de Azevedo. Cuadernos de cinema, núm. 3. «Projecçâo». Editados por el cineclub de Oporto, 1951.

Probablemente es el cineclub portugués uno de los más importantes que actúan hoy en Europa. «Independiente de todo fin político, racial o religioso», viene funcionando, sin interrupción, desde hace varios años. Sus sesiones siempre están dedicadas a la proyección de ciclos cinematográficos o a obras importantes. Además, los programas, editados, contienen no sólo los datos técnicos habituales, sino comentarios intencionados.

Este cineclub edita una colección de cuadernos, a la que pertenece este que hoy comentamos. M. de Azevedo, con acierto expositivo, no exento de cierto rigor—perjudicado, en algún momento, por una excesiva blandura crítica—, ha escrito un panorama bastante completo del cine portugués. Ese cine que, por desgracia, sufre de los mismos males que el nuestro y del que sólo apreciamos algunos buenos trozos dentro de una trayectoria documentalista.

Cinema y cultura, el cine en Portugal, la producción portuguesa, los caminos del futuro y unos apéndices, forman el texto de la obra, ilustrada con fotografías, alguna de ellas de cierta importancia. Desde luego, estas páginas son fundamentales para el conocimiento completo del cine de Portugal.

La labor del cineclub de Oporto, ampliada con acierto en estos cuadernos—cuyos dos primeros están dedicados, respectivamente, al cine europeo de hoy y a Charlie Chaplin—, no nos deja lugar a dudas sobre su eficacia en un futuro, más o menos próximo. Futuro en el que debemos coincidir las dos cinematografías peninsulares.

M. S.

UN MAITRE DU CINEMA: RENÉ CLAIR

Georges Charensol y Rogert Régent. La Table Ronde. París, 1952.

Dos críticos franceses de primera fila, Charensol y Régent, han unido sus fuerzas para conseguir este interesante libro, en cuyo frontispicio declaran no haber pretendido hacer crítica, sino un documento para el estudio de la obra de uno de los mejores maestros del cine francés: René Clair.

La bibliografía sobre Clair es abundante, aunque parcial y, a veces, demasiado ligera. Al decir bibliografía no nos referimos únicamente a la materialidad de los libros, sino también a ensayos importantes publicados en revistas especializadas, o a capítulos dedicados a R. C. en las ya tan abundantes Historias del Cine. Recordamos especialmente el «René Clair», del italiano Glanco Viazzi, la filmografía de Carlos Fernández Cuenca, un extenso ensayo de Verdone — extenso y discutible — aparecido hace poco en la «Revista Internacional del Cine», y, desde luego, un libro del propio Clair publicado recientemente: «Reflexion faite».

Este libro cumple bien la finalidad documental deseada por sus autores. Desde luego, no se trata de un documento frío, sino de una obra escrita con excelente gusto literario, ese gusto imprescindible para hablar de cine, más aún para hablar de René Clair, en cuya obra lo literario tiene tanta importancia. El volumen, 251 páginas, se halla dividido en doce capítulos, que comprenden desde los «années d'apprentissage» hasta los films realizados en el período 1947-1952. A través de estas doce etapas, Régent y Chareusol—crítico de «Nouvelles Litteraires»—hacen un prolijo estudio de la obra de R. C., con abundancia de citas, que nunca excluyen la aportación personal de ambas. Hasta el punto de que el libro, que no pretende ser una obra exhaustiva, puede quedar como modelo de lo que debe ser una publicación de este tipo. O sea: honradez, certeza en el dato, comprensión de la obra estudiada, buena documentación. En tal sentido, el libro es excelente, y aporta documentos inéditos y poco conocidos. Muy importante para poseer una visión conjunta de lo que ha hecho el maestro indiscutible. Los autores han dedicado este estudio a Mme. René Clair.

E. D.

LA REVELACION DEL CINE ESPAÑOL

¡BIENVENIDO, MR. MARSHALL

Con estos titulares, René Dasen, el conocido crítico cinematográfico suizo, ha publicado un artículo aparecido en un órgano profesional francés. Lo insertamos en estas columnas, como representativo de la acogida que este film ha tenido en el extranjero. Por vez primera una película española ha sido analizada y estudiada por casi todos los críticos especialistas de Europa. Y por vez primera se ha señalado por esos críticos, además de todas las bondades del film, la existencia de un *equipo* capaz, que ha producido una película importante en España. E importante en Europa. Dice así Dasen:

HASTA ahora el cine español nos había impresiones por el brillo de sus recepciones en las que el *Jerez* y el *amontillado* corrían a raudales al son de las castañuelas.

Influídos por estos vinos, que se le suben a uno a la cabeza, los críticos juraban haber leído hasta la última página de los folletos repartidos por los servicios de prensa, donde se evocaba el glorioso pasado de las cinematografías ibéricas. Y se dejaban arrastrar hasta las salas de proyección para aplaudir los sombríos dramas históricos en *Cinefotocolor*, representados al estilo de los folletones cinematográficos de antaño. Luego los críticos escribían unas líneas definitivas sobre el cine español, asombrados de que el país de Velázquez, de Goya y de Cervantes no hubiera aún creado la obra cinematográfica precisa con altura internacional. Una pequeña y calurosa línea, dedicada a la fastuosa recepción, testimoniaba, por último, el reconocimiento del vientre.

Hoy la situación es totalmente diferente. No ha sido a causa de la recepción de turno, sino por una película española, por lo que este año se han divertido los críticos. A esto, en realidad, puede llamársele una revolución.

Una revolución debida a dos personas de unos treinta años, Luis G. Berlanga y J. A. Bardem. Salidos del I. I. E. C. de Madrid, tuvieron la suerte de encontrar un productor comprensivo que confió enteramente en ellos. Berlanga y Bardem—es difícil disociarles y determinar con exactitud qué parte corresponde a cada uno—han pasado cerca de seis meses recorriendo Castilla. La han visitado pueblo a pueblo, reuniendo la documentación necesaria y precisa sobre las costumbres del español medio.

De esa eficaz labor ha nacido *¡Bienvenido, Mr. Marshall!*, pequeña obra maestra de observación y humor. Que hace pensar, a la vez, en *Fontamara*, de Ignacio Silone, y en *El pequeño mundo de don Camilo*, de Guareschi, al menos en sus alusiones políticas.

El pueblo de Villar del Río no difiere de los pueblos desparramados por las tierras de Europa. El campesino es un tipo universal, como puede serlo el soldado, el sacerdote y el funcionario.

Nunca pasó nada en el Villar del Río, excepto una sola cosa: la inespera[da] llegada del Delegado General.

En ese pueblecito, aislado del resto d[el] mundo, estalla como una bomba el anu[n]cio de la visita de una comisión del Pl[an] Marshall. Nadie sabe qué es eso [del] Plan Marshall. Casi nadie tiene una ide[a], ni siquiera vaga, de América. La p[ri]mera reacción es típicamente campe[si]na: abstenerse de toda manifestació[n]. Los campesinos nunca esperan nada bu[e]no de los extranjeros. Para el sacerdo[te] son un revoltijo de protestantes, jud[íos] y herejes. Para el viejo hidalgo del pu[e]blo son unos indios que devoraron a s[us] antepasados.

Es en esa ocasión cuando Manolo, e[m]presario, metido en líos, propone una g[e]nial idea. Promete retener a los ameri[ca]nos varios días en el pueblo y obligar[les] a regalar cosas a todo el mundo. El ce[bo] que utiliza la gente para ello es transf[or]mar el pueblo castellano en una espe[cie] de escenario propio para una película [de] Luis Mariano. Hace traer trajes anda[lu]ces y dirige los preparativos del re[ci]bimiento a los americanos.

La noche que precede al gran día, [to]do el mundo sueña cosas extrañas. El [cu]ra sueña que es apresado por miemb[ros] del Ku-Kux-Klan; el hidalgo, combati[do] por los indios; el alcalde, metido en [un] uniforme de *sheriff*, se pavonea en [un] magnífico *saloon*; el campesino ve ca[er] del cielo el tractor que desea desde ha[ce] tiempo...

Pero el despertar es brutal. Los de[le]gados americanos atraviesan en trom[ba] la plaza, engalanada como una fiesta, [y] desaparecen ante los ojos atónitos de [la] sorprendida gente. Los campesinos co[m]prenden, entonces, que los bienes no p[ue]den venir del exterior, sino de ellos m[is]mos. Y sin ninguna lamentación, vu[el]ven a sus trabajos de siempre.

Esta farsa campesina ha sido lleva[da] a la pantalla con una gracia, una sobr[ie]dad, un ritmo y una facilidad que nun[ca] hasta ahora, habíamos encontrado [en] una película española. Berlanga no se [ha] dedicado a hacer proezas técnicas. [No] ha intentado deslumbrar a nadie. [Ha] dado a su obra ese verismo tan necesa[rio] al cine como a la novela.

La película si es rica de matices, es verdadera y justa, no sólo es porq[ue] se le ha dado unas intenciones que s[us] autores, probablemente, no tenían el p[en]samiento de dar. Pero esto es lo q[ue] pasa siempre con las obras complet[as]. Lejos de ser una sátira del Plan Marsh[all] o de determinado régimen político, esta película, ante todo, una pintu[ra] veraz de la vida de un pueblo. Y que[da]rá como un documento auténtico de nu[es]tro tiempo, mientras tantos y tantos fil[ms] de tesis habrán perecido, irremediab[le]mente, en las calderas de una fábrica [de] peines.

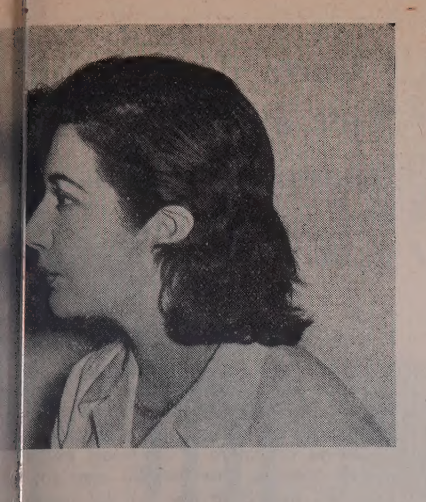
Espero que esta golondrina venida [de] España en un bello atardecer de abril [sea], en verdad, la primavera de un cine ibérico.—R.



De izquierda a derecha: Juan A Bardem, Juan Bellveser, Lolita Sevilla, Joaquín Reig y Luis G. Berlanga, re[ali]zador de *¡Bienvenido, Mr. Marshall!*, a la salida de la proyección del film, en el Palacio del Festival de Can[nes]

TRES HISTORIAS DE NIÑOS TONTOS

Por ANA MARIA MATUTE



1

EL NEGRITO DE LOS OJOS AZULES

UNA noche nació un niño. Supieron que era tonto porque no lloraba y estaba negro como el cielo. Le de-...n en un cesto y el gato le lamía la ...a. Pero luego, como tuvo envidia, le ...ó los ojos. Los ojos eran azul oscuro, ... muchas cintitas encarnadas. Ni si-...era entonces lloró el niño, y todos lo ...daron.

...l niño crecía poco a poco dentro del ...o, y el gato, que lo odiaba, le hacía ...o. Mas él no se defendía, porque era ...go.

...n día llegó hasta un viento muy dul-... se levantó, y con los brazos exten-...os y las manos abiertas como abani-... salió por la ventana.

...fuera el sol ardía, y el niño tonto ...nzó por entre una doble hilera de ár-...es que olían a verde mojado. Aquellos ...oles dejaban sombra oscura sobre el ...lo, y el niño, al entrar en ella, se que-... quieto y todo él como si bebiera mú-...a. Entonces supo que le hacían falta, ...cha falta, su par de ojos azules.

—Eran azules—dijo el niño negro—. ...an azules como el chocar de los vasos, ...mo el silbido del tren, como el frío. ...ónde estarán mis dos ojos azules? ...uién me devolverá mis dos ojos azu-...?

Pero tampoco lloró, sino que se sentó ... el suelo a esperar, a esperar, a es-...rar. Sonaron el tambor y la pandere-... los cascabeles, el frufrú de las fal-...s amarillas y el suave rastreo de los ...es descalzos. Llegaron dos gitanas con ... oso grande. Pobre oso grande, con la ...el agujereada. Las gitanas vieron al ...ño tonto y negro, lo vieron tan quieto ...n las manos en las rodillas y las cuen-...s de los ojos rojas y frescas, que no ... creyeron vivo. Pero el oso, al mirar ... cara negra, dejó de bailar y se puso ...gemir y a llorar por él.

Las gitanas hostigaron al animal: le ...garon y le maldijeron con sus pala-...as de cuchillo hasta que se alejaron ...n sus pies de culebra, porque sintie-...n en el espinazo un aliento de brujas. ...abían atado una cuerda al cuello del ...o y se lo llevaban a rastras, llenas de ...lvo.

Se cayeron todas las hojas de los ár-...les, y en lugar de la sombra oscura ...ñó al niño tonto el color rojo y dora-.... Los troncos se hicieron negros y ...uy hermosos. El sol corría carretera ...delante, y apareció allá a lo lejos un ...erro canelo que no tenía dueño. El niño ...ntió sus pasos cerca y creyó oír cómo ... daba a la cola como un molino: por ...so pensó que estaba contento.

—Dime, perro sin amo: ¿viste mis ...os ojos azules?

El perro le puso las patas en los hom-...ros y lamió su cabeza de uvas negras. ...uego lloró muy largamente, muy lar-...amente, y sus ladridos se iban detrás ...el sol, que ya se había escondido en el ...aís de las montañas.

Cuando volvió el sol el niño dejó de ...espirar. El perro, que se había echado ... sus pies toda la noche, derramó dos ...ágrimas que tintineaban como peque-...as campanillas. Estaba acostumbrado a ...ndar en la tierra, y con las uñas hizo ...n hondo agujero, oliendo a lluvia y gu-...anitos partidos y a mariquitas rojas pin-...eadas de negro. Escondió al niño den-...ro, bien escondido, para que nadie, ni ...os ocultos ríos, ni los gnomos, ni las ...eroces hormigas, lo encontraran.

Luego, cuando llegó el tiempo de los ...aguaceros y del aroma tibio, florecieron ...los miosotis gemelas en la tierra roja ...del niño tonto y negro.

2

EL OTRO NIÑO TONTO

EL otro niño tonto vivía al extremo de la calle. Había una maceta de geranios muy roja, y el niño salía todas las mañanas a la ventana, para ver la flor y tocarla: porque se quería pintar las puntas de los dedos y las rodillas. Se ponía pétalos en los labios, y entraba otra vez, riéndose, para que lo viera su madre. Ella lo cogía entonces y lo frotaba con agua, y él se comía la esponja con todas sus cuevecitas que hacían toser, como si fuera un pulmón.

A la tarde bajaba al río y tiraba piedras, porque quería romper la luna que había dentro del agua. Después, llegaban por la esquina los perros negros y el viento, y el niño tonto se iba temblando a casa.

Subía despacio la escalera, y cada escalón era un ataúd con un muertecito dentro que chillaba al sentir sus pies encima.

Arriba, la madre ya tenía preparada la cena, que era un charquito blanco y brillante. El niño tonto quería beberse la luz de las bombillas. Y, sólo cuando estaba a oscuras, dentro de su cama, sentía que la sed se le acababa poco a poco y entraba en una zona de sombra y de ríos que no se sabe a dónde van. Y nada importaba la luna, ni los perros, ni el viento, ni la madre.

3

EL NIÑO QUE ENCONTRO UN VIOLIN EN EL GRANERO

ENTRE todos los hijos del granjero había uno con largos cabellos dorados, curvándose como virutas de madera. Nadie le había oído hablar nunca, pero tenía una voz hermosa, que no decía ninguna palabra, y, sin embargo, se doblaba como un junco, se tensaba como la cuerda de un arco, caía a veces como una piedra y otras era muy semejante al ulular del viento por el borde de la montaña.

A este niño le llaman Zum-Zum. Exactamente, nadie sabía por qué, como exactamente, tal vez, ni la misma granjera—siempre atareada de un lado para otro, siempre con las manos ocupadas—sabía cuándo llegó el muchacho al mundo. Zum-Zum no hacía caso de nadie. Si le llamaban los niños, se alejaba, y los niños pensaban que ya había crecido demasiado para unirse a sus juegos. Si los hermanos mayores le requerían, también Zum-Zum se alejaba, y todos pensaban que aún era demasiado pequeño para el trabajo. A veces, entre sus quehaceres, la granjera le veía pasar a su lado, como el rumor de una hoja, y se fijaba en sus pies sin zuecos. La mujer, entonces, se decía: «He de cubrir esos pies heridos. He de cubrirlos, para que no los corte la escarcha, ni los enlode la lluvia, ni los muerdan las piedras.» Pero luego Zum-Zum se alejaba, y ella no recordaba, entre tantos muchachos, a cuál había de comprar unos zuecos. Si se ponía a contarlos con los dedos, siempre las cuentas salían mal al llegar a Zum-Zum, porque, ¿entre quiénes había nacido?, ¿entre Pedro y Juan?, ¿entre Pablo y José? Y la granjera empezaba de nuevo sus cuentas, hasta que llegaba el olor del horno, y debía echar a correr precipitadamente a la cocina.

Una tarde Zum-Zum subió al granero. Afuera había llovido, pero dentro estaba paseándose el sol. En la ventana había muchas gotitas de agua que brillaban y caían, brillaban y caían con un tintineo que le llenó de tristeza. En la ventana había también una jaula de hierro, y dentro un cuervo que habían atrapado los muchachos mayores. El cuervo negro empezó a saltar, muy agitado, al verle. A una esquina dormía el perro, que levantó una oreja.

—¡Ya está aquí!—chilló el cuervo, desesperado—. ¡Ya está aquí, para mirar y escuchar!

—Nació una tarde como esta—dijo el perro, en cuyo lomo había muchos pelos blancos.

Zum-Zum miró en derredor con sus claros y hondos ojos, y luego se puso a buscar algo. Sabía que tenía que buscar algo. Había mazorcas de maíz y manzanas, pero él buscaba en los rincones oscuros. Al fin lo encontró, y a pesar de que su corazón se llenaba de una gran melancolía, lo tomó en sus manos. Era un viejo violín lleno de polvo, con las cuerdas rotas.

—De nada sirve el violín si no tiene voz—dijo el cuervo, saltando y dándose golpes con los barrotes.

Zum-Zum se sentó y empezó a anudar las cuerdas, que se retorcían hurañamente.

—No te hagas daño, niño—dijo el perro—. El violín perdió su voz hace unos años, y tú apareciste en la granja, pobre niño tonto. Yo lo recuerdo, porque soy viejo y mi lomo está cubierto de pelos blancos.

El cuervo estaba enfadadísimo:

—¿Para qué sirve? Es grande para jugar, es pequeño para el trabajo. Como persona, no sirve para gran cosa.

El perro bostezó, se lamió tristemente las patas y miró hacia Zum-Zum con ojos llenos de fatalidad.

Zum-Zum había arreglado las cuerdas del violín y bajó la escalera. El perro le siguió.

Abajo, en el patio, estaban reunidos todos los muchachos y muchachas de la granja. Al ver a Zum-Zum las muchachas dijeron:

—Canta, niño tonto. Canta, que queremos escucharte.

Pero Zum-Zum no abrió los labios, que estaban de pronto cerrados como una pequeña concha rosada y dura. Le dió el violín al hermano mayor, y se quedó esperando, mirándole con sus ojos abiertos, como pozos, hondos y muy claros. El hermano mayor dijo:

—No me mires, niño tonto. Tus ojos me hacen daño.

Pero todos sentían tanto deseo de oír música, que, con pelos de la cola del caballo blanco, el hermano mayor hizo un arco. También el caballo clavó en él sus ojos negros y redondos, y eran unos ojos suplicantes, como los del niño y como los del perro. Parecían decir: «Oh, si pudieras dejar de hacer eso. Pero es preciso, es fatal, que hagas eso.»

El hermano se fué de aquellos ojos y empezó a tocar el violín. Salió una música aguda, una música terrible, y al hermano mayor le parecía que el viejo violín se llenaba de vida y cantaba por su propio gusto.

—¡Oh! —dijeron las muchachas—. ¡Es la voz de Zum-Zum, es la voz del pobre niño tonto!

Y todos miraron al niño tonto, que estaba en el centro del patio con sus pequeños labios duros y rosados, totalmente cerrados. El niño levantó los brazos, y cada uno de sus dedos brillaba bajo el pálido sol. Luego se curvó, se dobló de rodillas y cayó al suelo.

Corrieron todos a por él, y le rodearon. Le cogieron, le tocaron la cara, los cabellos de color de paja, la boca cerrada, los pies y las manos, blandas.

En la ventana del granero, el cuervo, dentro de su jaula, aleteaba furiosamente, pero una risa ronca le agitaba.

—¡Oh!—dijeron todos con desilusión—. ¡Si no era ningún niño! ¡Si sólo era un muñeco!

Y lo abandonaron. Solamente el perro lo cogió cuidadosamente entre los dientes y se lo llevó lejos de aquella música y de aquel tonto baile de los muchachos de la granja.

NOTICIAS, PREMIOS Y CONCURSOS

«CIRCULO FILIPINO»

En conmemoración de la fecha de la Independencia de Filipinas, el Círculo Filipino en Madrid convoca un concurso literario para premiar trabajos poéticos o en prosa. Se conceden dos primeros premios (de cuatro mil y mil quinientas pesetas los destinados a la poesía, y tres mil y mil quinientas los correspondientes al segundo apartado). Hay, además, cuatro menciones honoríficas. Las bases detalladas de este certamen, que por falta de espacio no podemos incluir aquí, pueden solicitarse a: Círculo Filipino, Castelló, 57, Madrid.

EL «ADONAIS»

La Editorial Rialp, en convocatoria que firma José Luis Cano, anuncia ya su Premio de Poesía correspondiente al año 1953. Como en años anteriores, podrán concurrir a este concurso, indistintamente, poetas españoles e hispanoamericanos, concediéndose un premio de 5.000 pesetas y dos accesits de 1.000. El plazo para la admisión de originales se cierra el día 30 del próximo septiembre. Las bases detalladas del concurso pueden solicitarse directamente a «Editorial Rialp», Preciados, 35. Madrid.

ARTE EN LA MANCHA

Hemos recibido un folleto convocando la XIV Exposición Manchega de Artes Plásticas, que organiza la Jefatura de Falange de Valdepeñas, bajo el patrocinio del Gobernador Civil, la Diputación de Ciudad Real y el Ayuntamiento del propio Valdepeñas.

El certamen incluye secciones de Pintura, Escultura, Dibujos y Fotografía, pudiendo concurrir artistas nativos de las cuatro provincias manchegas así como los que hayan adquirido la vecindad en ellas.

Se concede un Primer Premio Regional, *Molino de Oro*, para la mejor obra presentada, sea cualquiera la sección en que se halle incluída, dotado con 25.000 pesetas. Con las mismas características, se concede un segundo premio de 10.000 pesetas. (*Molino de Plata*). Existen además otros premios de importancia para las cuatro secciones de la Exposición. Pueden solicitarse las bases detalladas del concurso para la presentación de obras el 10 de agosto de 1953.

GAUGUIN SUBE

El pasado 27 de marzo tuvo lugar en la Galería Charpentier, de París, una gran subasta de obras de arte pertenecientes a distintas épocas. El precio más elevado lo alcanzó el cuadro de Gauguín «Cuentos bárbaros». por el que se pagaron 5.720.000 francos.

EXPOSICION JULIO ANTONIO

Durante los días 7 al 20 de mayo ha tenido lugar en la Galería «Fénix», de Madrid, una exposición retrospectiva de la obra del gran escultor Julio Antonio. INDICE dedicó hace poco un número monográfico a la memoria de esta gran figura del arte español.

EL DIBUJO EN LA JOVEN PINTURA ESPAÑOLA

Con este título ha organizado el Club de Universitarios de Gran Canaria una exposición de sumo interés. En el catálogo que nos envían, presentado por Angel Ferrant, aparecen más de una veintena de nombres verdaderamente *jóvenes*.

CUBISMO EN PARIS

Actualmente tiene lugar en París una interesante exposición sobre «Le Cubisme 1907-1914». Es de destacar la aportación correspondiente al desaparecido Juan Gris, auténtico creador de la estética cubista.

ANTONIO MACHADO, EN MI NIÑEZ

«Para el día siguiente la lección siguiente»

EL CEPILLO, EL CALCETIN Y LOS SUEÑOS

Por Ismael Moreno de Páramo



Una fotografía emotiva: Antonio Machado con diversos profesores y alumnos de su Instituto en Segovia.

Yo tendría cuatro o cinco años. Don Antonio era catedrático de francés en el Instituto de Segovia y mi padre lo era de Ciencias Naturales. Yo era el menor de mi familia y ya mis hermanos estudiaban el bachillerato y sabían—mejor o peor—conjugar el verbo «avoir», decir «chapó» y resolver ecuaciones. Mis hermanos eran para mí algo importante: salían sin niñera. Por ellos sabía que aquel hombre de abrigo caído, todo él lleno de lámparas, sombrero divertido y diferente al que usaba el resto de la gente, escribía versos, les enseñaba palabras que no se oyen por la calle y se dormía en clase.

Yo sabía que el café no deja dormir. El niño no dormía si tomaba café como los mayores, pero don Antonio era mayor, tomaba café y se dormía... Yo recuerdo al poeta sentado en el café de la Unión o de «Bien se ama», como también lo llamaban. Allí, entre espejos, terciopelos rojos y parejas de novios—en las que casi siempre un cadete era una de las partes constitutivas—, me atraía el contemplar sus inmensas y navegantes botas. Solo, o acompañado de un señor llamado don Blas—que tenía un perfil romano—, fumaba y sorbía su café. Yo lo veía cuando iba a comprar el T. B. O., pues a la puerta existía un puesto de periódicos: era enfrente de casa.

Un día, a la hora de comer, una de mis hermanas contó cómo don Antonio, aún con el cigarro en la boca y cayéndole la ceniza en el chaleco hasta ponerle perdido, se había dormido tan profundamente en clase que le habían quitado las botas y se las habían escondido, sin que se diera cuenta; sólo tras infinitos ruegos le habían sido devueltas.

Tal vez, ahora creo, debió producirse el hecho por obra de un alumno al traducir, ya en completo recitado, el eterno «El Delfín está enfermo, el Delfín va a morir». Don Antonio, cuando «sacaba» a alguno, tenía por costumbre el ordenar tradujese por donde se abriera el libro, y el libro, a su vez, tenía por costumbre abrirse sin excepción por un inevitable «Le Dauphin est malade, le Dauphin se mourir...», de Daudet. Aun hoy, cuando he cogido uno de los libros que fueron texto en su asignatura, indefectiblemente se ha abierto por «La muerte del Delfín».

Sus clases terminaban también con una frase sacramental del poeta desesperezándose: «Para el día siguiente, la lección siguiente.»

He oído muchas veces que estas cosas suceden a los soñadores, a los poetas, porque divagan por otros mundos. Posiblemente sea así, aunque los que ahora me presentan como tales tengo la impresión que se saben agarrar muy bien para andar por éste.

Sea lo que sea, aquellas cosas suyas me hacían mucha gracia, y él que fuera tan despistado era para encontrarlo muy divertido.

Así, una tarde, que debía ser de invierno porque teníamos brasero, merendaba en casa. El estaba constipado, lo que le sucedía frecuentemente, y al ir a sonarse los mocos sacó por pañuelo un calcetín del bolsillo, con el cual hizo tal menester. Yo me reí hasta no poder respirar. Los demás acaso no se dieron cuenta, si bien sospecho hoy día lo contrario, dada la bronca que luego vino.

En otras muchas ocasiones, yendo con mi padre, encontrábamos a Machado. Para mí todas las personas con las cuales mi padre se ponía a hablar cuando me sacaba de paseo eran unos seres absurdos; no hacían más que hablar y hablar horas enteras, de pie, sin moverse, entre ruidos de carros y gritos de piñeros. Yo, agarrado al bastón de mi padre, les miraba estupefacto de tantas cosas como decían y no entendía, y entonces les odiaba. Conocía el resultado de aquellas conversaciones o conciliábulos: me quedaba sin paseo, sin cazar grillos y sin tirar piedras ni correr. Uno se hartaba de estarse quieto, de mirar a los balcones, a los escaparates, a las nubes, de contar las gafas de los que pasaban, de contar las losas de la acera o de ver cómo un perro se rascaba las pulgas. El estar con ellos era como una prolongación del colegio, sólo que sin recreo. Aquellos hombres no debían de jugar nunca.

Yo he leído más tarde en su Juan de Mairena, ya apuntándome el bigote, que no le gustaban los niños; a mí, niño, tampoco me gustaba él si no era para reírme y para hacerle rabiar, pues era grande y blando, con olor a petróleo y a colilla. El juzgaba a Herodes como el mejor pedagogo, pero conmigo fué muy bueno. Don Antonio y un señor con barbas blancas, que no sé quién era, se compadecían de aquel chiquillo paliducho que les miraba absorto y que aguantaba las interminables charlas de su padre y de ellos. No sé por qué debían de adivinar que yo sería de su camada; con el tiempo iría transformándome en un ser con gafas y a quien se llama «intelectual». Tal vez esto ha ocurrido por haberme quedado tantas veces sin tomar el sol ni saltar escuchando algo sobre un Jorge Manrique—a quien debían de conocer todos—o sobre un Berceo, Balzac, el mar, el tiempo y no sé que río que iba a no sé dónde.

Don Antonio y aquel otro hombre de las barbas me daban golosinas para endulzarme el rato. Don Antonio solía sacar del bolsillo de su abrigo, mezcladas con pelusa, unas pastillas de goma que a mí me gustaban mucho y que se compraban en las farmacias. También las sacaba de leche de burra. Aquel bolsillo era su maleta, una especie de sombrero de prestidigitador por las cosas que de él sacaba: pañuelos, papeles, libros, las pastillas, aquel calcetín y el famoso cepillo de ropa que constituía su único equipo en las frecuentes marchas de domingos, «puentes» y festivos que hacía a Madrid. Sus bolsillos y los míos tenían muchos puntos de contacto: un mundo heterogéneo de objetos los llenaban: peones o lápices, canicas o papeles, cigarros o cuerdas, perras o chapas de cerveza; eran lo mismo para la vida de los dos.

Hoy, pasados tantos años, muerto él y yo sin haber hecho todavía nada, doy por bien perdidos paseos, grillos o el bailar el peón, y me queda en la boca un sabor a pastillas de goma.



El dormitorio del poeta (Dibujo del autor del artículo)

Carta de una mujer a su hermano, sacerdote en un pueblo.

Ramón:

Te quiero decir una cosa, Ramón, para echar fuera un remordimiento de conciencia, una cosa que me cuesta mucho decir, pero que te tengo que decir porque me lo ha ordenado el confesor, que tú ya conoces, que estudió contigo.

Es una cosa que me ha pasado en los años que te he servido en la rectoría, y te ruego que rompas la carta después de leerla, porque me da una gran vergüenza.

Pues verás, que te tenía muchos celos, Ramón, y tú no sabrás por qué. No me entraba que, siendo tú y yo de una misma madre, y habiendo crecido juntos, tú fueras ahora un cura, o sea, una persona muy sagrada, y en el confesionario pudieras perdonar los malos actos, y hasta mandar a Dios que viniera al Sagrario, que bendito sea, y que yo sólo sirviera para limpiarte los zapatos, remendarte la sotana y arreglar el altar. Verás, Ramón, que yo disimulaba, pero te tenía mucha grima, y a veces veía que todos te respetaban y honraban, y te besaban la mano, mientras que a mí sólo me daban los recados, y los forasteros me preguntaban que si era la criada.

Yo pensaba siempre, Ramón, que éramos de una misma madre, y que no había ninguna diferencia entre tú y yo, y cuando predicabas en el púlpito los días de fiesta, me subían los colores a la cara de que supieras hablar como un predicador, y cuando te vestías con la casulla nueva para los oficios, y yo siempre tan ordinaria.

Pero sobre todo, lo que te he dicho de perdonar, y de mandar a Dios; y que fueras tan sabio, y que viniera tanta gente a ver aquella colección de sellos de correo, que siempre decías que tuviera cuidado de no tocar y que tú te pasabas tantas horas pegándolos.

Todos tenemos nuestros pensamientos, Ramón, y yo disimulaba, pero te guardaba un odio mal sufrido, y me alegraba si hacías cosas que no eran de santo, como tener poca paciencia, o ponerte mucho azúcar, o que algún día te levantaras muy tarde.

Yo no quería confesar contigo, Ramón, y esperaba siempre que viniera un predicador por Cuaresma, y cuando venía, que tú también te confesabas con él, yo tenía intención de esconderme en el altar y oír lo que tú te confesabas.

Y siempre que tenías aquellos ataques del corazón, yo casi deseaba que no te curaras, o que no te curaras pronto, y perdóname, Ramón, que me han ordenado que te lo debo decir.

Y yo sabía que cometía un pecado, y a pesar de eso, y para que no te enteraras, iba a comulgar cada día, y siempre cometía un sacrilegio, todo el año, y yo sufría mucho teniendo que rezar cada día el rosario, y yo sabía que estaba en pecado.

Ramón, tengo que decirte que un día, que estabas en el cementerio, solo, componiendo las flores del nicho de casa Pascual, y quitando la hierba, y que estaba a punto de llover, con muchos relámpagos, yo te miraba desde la verja del cementerio, y quería coger una cruz de hierro del suelo y matarte, Ramón, y luego disimular un tiempo, y más tarde marcharme del pueblo. Pero pasó el perro de don Julio y me tocó las piernas, y yo me asusté, y fui a la rectoría muy asustada, queriendo llorar y no pudiendo.

Y nada más, Ramón, y que estoy bien aquí, que las monjas me tratan muy bien, y que te quiere mucho tu hermana

Dolores.

JOSÉ M.ª GIRONELLA

DIRECTOR: Juan FERNANDEZ FIGUEROA
SUBDIRECTOR: Eusebio GARCIA-LUENGO

PRECIOS DE SUSCRIPCION:

España .... (un año) 78 pesetas.
Extranjero .... (un año) 3 dólares.

General Mola, 70, 3.º dcha. • MADRID • Apartado 6076

